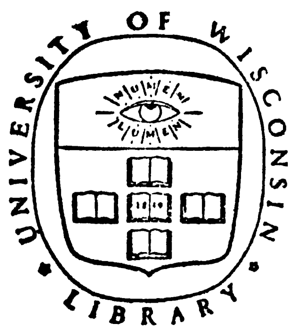
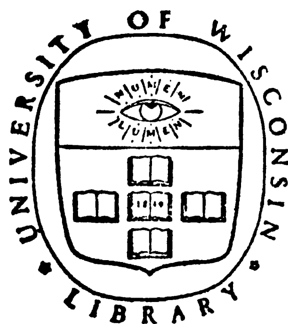

UNIVERSITY OF WISCONSIN
LIBRARY


UNIVERSITY OF WISCONSIN
LIBRARY


Der knytter Kiærlighed til Kunstneren
Med Kiærlighed til Fædreland; og
Hvis den forstærker Følelsen for ham

DEN NORDISKE NATURFØLELSE
OG PROFESSOR DAHL

HANS KUNST OG DENS STILLING
I AARHUNDREDETS UTVIKLING

AV

ANDREAS AUBERT

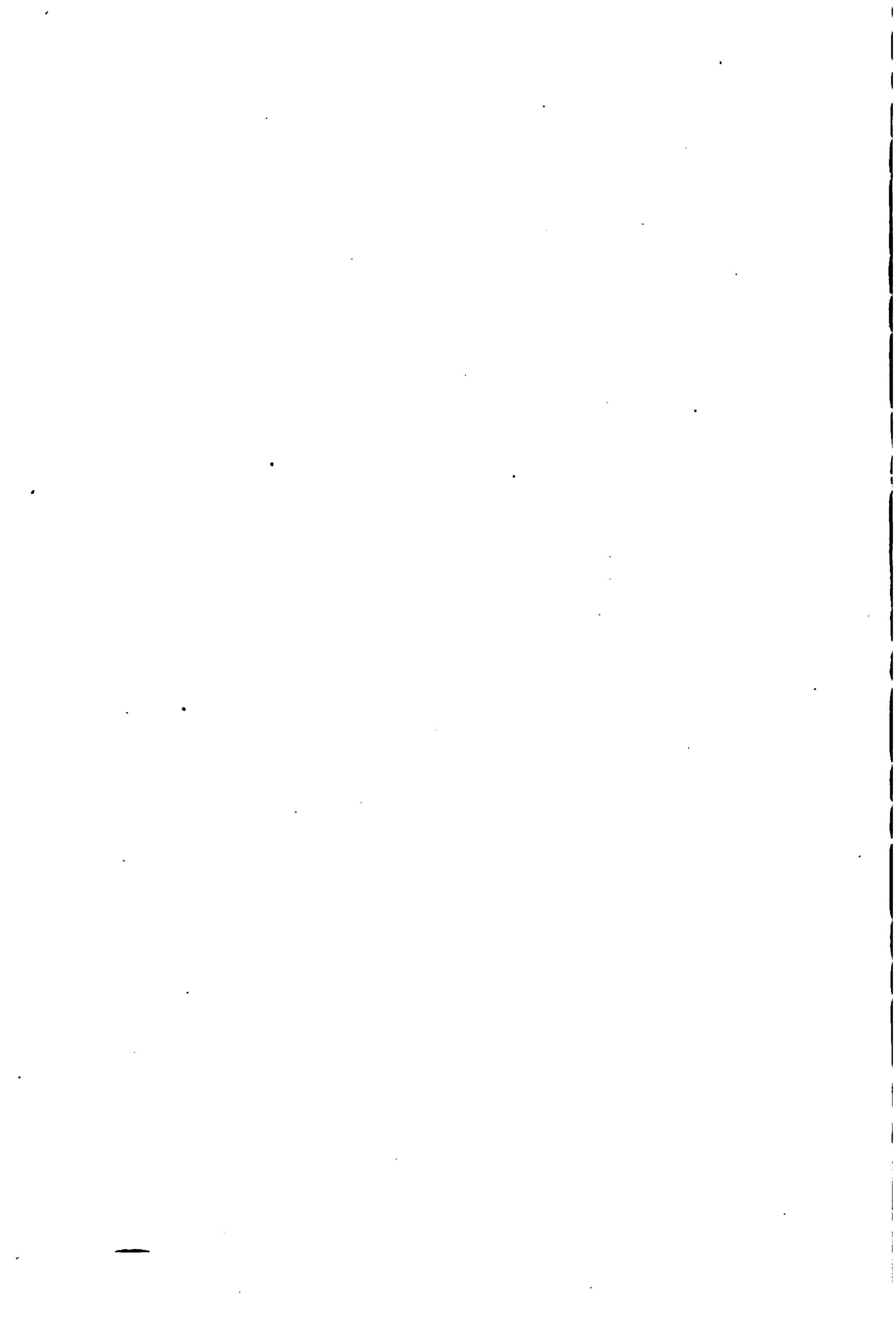
H. ASCHEHOUG & CO.s FORLAG

KRISTIANIA 1894

DET MALLINGSKE BOGTRYKKERI

INDHOLD

Raderingen av Siegwald Dahl, datert d. 24. febr. 1854, har kunstneren utført efter et maleri, malt i 48, som han nu har skjænket til vort nationalgalleri.



DAHLS KUNST

OG

KUNSTHISTORISKE STILLING

«Det var altid mit Princip kun at give hvad der var, ikke at give noget nyt, thi det bedste og fortreffeligste var der dog forinden — kun handler det sig om at see og finde det, og deri ligger Konsten. — Det bliver kun for saa vidt nyt, som vor Individualitet er det.»

Av Dahls optegnelser.

«Han trylled frem vort Norges Høinatur —
De skyblaa Fjelde med de bratte Strande,
De lyse Birker i den vilde Ur,
De mørke Skove om de stille Vande —»

Av Andreas Munchs digt
«til Landskabsmaler I. C. Dahls Minde».

I

Meget tidlig i sin utvikling uttalte Dahl den tanke: «Norge er en frisk Jord, der ei er bearbeidet og kan give stort Udbytte.» Dette gjælder ikke alene landet og dets natur som emne for malerkunstens fremstilling eller folket og dets historie som kunstneriske opgaver, — ogsaa dette sidste hadde Dahl tidlig øie for, i 1827 skrev han: «dets forsvundne Heltetid og dets Mindesmærker er blevet gamle nok endog for en digtende Malerkunst» — — Men det gjaldt, og det gjælder, om muligt, i endda høiere grad folket selv, folkets aandelige kraft. Ogsaa den har vist sig som en ubrukt kraft, som en frisk jord.

Mange har pekt paa en kjendsgjerning, som møter os med en naturlovs regelmæssighet, at de egne og de lande, som ligger fjernt fra den store verdens overkultur, forholdsvis litet tat i bruk av verdenskulturens kræfter, eier en fornyende evne i sin friske og oprindelige natur. I kunsthistorien og litteraturhistorien har navne som Sergell, Carstens, Thorvaldsen og Holberg, Wessel fra nordisk hold været nævnt som typiske eksempler. Ogsaa i Frankriges nyere kunsthistorie kan vi som

uttryk for den samme lov peke paa banebrytende malere som f. eks. Courbet og Millet — begge bondegutter, vokset op i et barndomshjem langt borte fra Pariserverdenens overforfinelse.

For et folk som det norske, som er saa nyt og ungt og ukultivert, har denne lov — loven om den ubrukte kraft — en egen smigrende tillokkelse. Det er paa *den* og paa vor nyvundne frihet, vi grunder vor selvtillid og bygger vort haab om endelig engang at kunne sætte foldrik og kjernetung frugt og — saa dristig drømmer vi det undertiden — bære sæd, som skal bli til fornyende utsæd for selve verdenskulturen.

Men fordi loven er smigrende for vor forfængelighet, er vi sterkt fristet til at overdrive dens bærevidde i vor egen utvikling som folk.

Saa længe de store kulturfolk eier levedygtighet, eier de ogsaa i sig selv evnen til fornyelse. Selv eier de nok av ubrukt kraft. De store kulturfolk har dyp muld, — bare den vendes.

Vi ser det i Frankriges kunstneriske utvikling, det land, som har ført den nyere kunstutvikling videst fremad. Frankriges kunst har eiet fornyelsen i sig selv, i sine egne kræfter, — selv om det, gjennem verdenskulturens fælles store vekselvirkning, har lært av andre samtidige folk, især for sin malerkunst av England.

Hvor meget gjælder vel selv Thorvaldsens indflydelse i den franske billedhuggerkunst? — han, som av sin franske biograf Eugène Plon dog kaldes «det mest fuldendte og det mest omfattende og et av de høieste uttryk for sin tids kunstneriske stræben». Gjennem verdenskulturens vekselvirkning har vistnok ogsaa Thorvaldsen øvet sin indflydelse i Frankriges billedhuggerkunst, men sikkert ikke en saa stor, som det kunde ligge nær for os nordboer at tænke. I sig selv og i sin egen kultur — og i fortidens forbilleder — hadde den franske billedhuggerkunst alle forutsætninger for sin utvikling.

Paa lignende vis forholder det sig med Dahl i landskapskunstens historie. Vi norske vil let se hans betydning under selvsykens forstørrelsesglas. Hans landsmænd i hans egen samtid, en naiv og troskyldig tid, som ikke kjendte verdenskunsten, gav ham rang av «Europas første Landskabsmaler», og selv saa sent som i 78 er han av en norsk kunsthistoriker kaldt «Skaberen af den moderne Kunsts romantiske Landskabsskole» med det tillæg, at «Hin Modsætning mellem Classicitet og Romantik, der spaltede den første Halvdel af vort Aarhundrede i to Lejre, . . traadte frem i det tydske Landskabsmaleri med Dahl.» «Hvo vil ikke indrømme, at det var en Nordmand, der i Aarhundredets Begyndelse gjenfødte Tydsklands realistiske Landskab i Ruysdaels og Everdingens Spor?» Hans banebrytende stilling uthæves av den samme forfatter endog i ord saa sterke som disse: «Dahl har ikke blot Betydning for Norges Kunst, men for hele det moderne Landskab, idet han — under Barndomsindtrykkene af sit Hjemlands storslagne Natur — blev Landskabsrealismens Fornyer i Ruysdaels og Everdingens Aand.» «Vejen til den individuelle Behandling af Naturgjenstanden, der nu er Dagens Løsen, aabnedes af Dahl gjennem hans norske Stemningslandskaber.»

Skulde denne ære tilkjendes nogen enkelt kunstner, maatte det snarere være den engelske maler Constable end Dahl, eller for Tysklands kunstliv: Caspar Friedrich. Men kunsthistorien tillægger ikke nogen enkelt en saa stor ære.

I loven om den ubrukte kraft ligger heller ikke *bare* smiger for vort folk. I samme øieblik vi tar den til indtægt, nævner vi os selv som fattige paa civilisation, som altfor længe ledige i verdens store kulturarbeide. Naar vi skal gjøre op regnestykket

Se Professor L. Dietrichsons verk over Adolph Tidemand I s. 2 og s. 28 ff. og nationalgalleriets katalog ved samme forfatter.

ved en mand som Holberg og fastslaa, hvad han skylder Norge, og hvad han skylder den store kulturverden derute — ikke i naturkraft, men i aandsindhold —, da blir det litet for os. Det blir folkelynnet, individualiteten, temperamentet og fremfor alt det friske, retskafne, uforkvaklede sind med alle ungdomsindtrykkene. Sin gjennem dannede aand, sin frigjorte verdensopfatning, sin kundskapsfylde, alt dette skyldte han de store kulturlande.

Og *Holberg* hadde da i det mindste gaat igjennem en lærd skole og var ført frem til student hjemme i Norge. Med Dahl var det anderledes fattigt — i samme grad fattigt, som Norge var fattigere paa kunst end paa lærdom og dannelse, og som han selv var fattigfolks barn.

Dahl hadde et klart syn for begge disse sider, baade for hvad han tapte ved de fattige utviklings-kaar hjemme, og for hvad han vandt. Han skriver i sine optegnelser om sin ungdom: «Det er . . ikke alle, der er af Naturen begavet med et saa stort Genie som Gøthe og hans lige, men tænk engang, hvilken Løkke traf ikke tilsammen med dette, thi en velsignet Ungdom, en fortræffelig Konstitution, og *alle* udvortes Løkkesomstændigheder forenedes dermed.»

«Uden saa store Begreber om mine Naturgaver, tør jeg dog vove at sige, at jeg under bedre Løkkesomstændigheder vilde have blevet noget andet og fuldkomnere, end jeg blev; thi egentlig først i mit 24de Aar kom jeg til en Slags Bevidsthed om mig selv og Kunst et cet. —»

Men han saa sine utviklingskaar ogsaa fra et andet synspunkt: «Det var maaske en Løkke for mig» — det, «som først synes det modsatte — nemlig, at ingen Leilighed gaves, hverken at kjende nogen egentlig Konstner, at have nogen Lærer eller at komme i Berøring med egentlig Konstlærde, hvilke oftest, med deres skjæve Anskuelser eller Fordomme,

kan have en større og skadeligere Indflydelse paa eens frie Udvikling, end man maaske troer.»

«Konstværker gaves der i Bergen ikke heller af Betydenhed — de bedste var dem i Kirkerne, især dem i St. Mariæ Tydske Kirke i Bergen.»

I saa høi grad eide Dahl selv den kunstneriske «Uskyldighed», som han altid søkte at verne om hos andre. Bedre end ved denne skildring av sine egne utviklingsvilkaar kunde han ikke merke sin plads i den række av banebrytende mænd, som blev landskapskunstens fornyere efter et kunstlet og unaturligt aarhundrede, som ufrugtbart — og sløvet i sin naturfølelse — leved av et tidligere aarhundredes overflod paa grøde.

Set paa denne maate, historisk, er selv Dahls barnslige kunst i Bergen at opfatte som et grep ut efter naturen — at ligne med barnets ubevidste trang til i lek at skape et billede av den verden, som det ser med sine unge og friske øine.

Dahl har selv tillagt sit ungdomsarbeide i Bergen dette værd: han kalder sine første forsøk den i Norge «engang begyndte Naturvei», som han et øieblik stod i fare for at forlate, vildledet av «Konst-Pedanter» ved Kjøbenhavns akademi.

Størstedelen av disse ungdomsarbeider — det meste av det, vi har leilighet til at se i Norge — er ikke stort andet end, hvad en naiv, vel begavet haandverkssvend med litt kundskap i perspektiv og tegning kan faa isammen, med et landskap eller et byprospekt foran sig som opgave.

Større værd har «4 Prospecter af Bergen» i kobberstiksamlingen i Kjøbenhavn, alle i vandfarve. De tre bedste av dem fremstiller «Raadhusalmenningen» med Raadhuset og «Triangelen» og «Vaagen». Ingen av dem har aarstal. Men paa nogen tilsvarende blyantstegninger av de samme motiver i Dresden staar aarstallene 1805 og 1806, med en paaskrift av Dahl, som meddeler, at han oftere har tegnet og malt disse

prospekter i aarene 1808 til 11 i Bergen. Det er forresten vel saa sandsynligt, at han først har utført dem i Kjøbenhavn i det første aar, han var der — efterat han hadde lært schweizeren Senn at kjende, og at de har hørt til den række av «6 Prospecter fra Bergen», der er opført som «tidlige Ungdomsarbeider af I. C. Dahl» i auktionskatalogen efter doktor W. Klingberg.

Det er en troskyldig kunst, ængstelig opliniert, men pyntelig og lys, med et naturligt øie for farven og valøren og med ikke saa litet kjendskap til luft- og linjeperspektiv. I Dahls utvikling har disse billeder en lignende betydning som det naive landskapsportræt i det nyere landskapsmaleris historie. De er det første barnlige trin av «veduten» — den halvt autodidaktiske, halvt dilettantiske avskrift av naturbilledet.

Veduten — det italienske ord *veduta*, samme ord som det franske *vue*, altsaa netop det, vi kalder landskapsportrættet — er ikke noget nyt i kunsthistorien; den er kjendt like fra den stund, at landskapsmaleriet begyndte at utvikle sig til en selvstændig kunstform. Men sin egentlige blomstring som herskende moteretning fik veduten først i forrige aarhundrede fra det øieblik, at reiselivet som følge av den vaagnende naturfølelse fik et ukjendt opsving, — i Rousseaus og Goethes aarhundrede, da Goethes ven vedutemaleren Philip Hackert fik et verdensnavn for sin tamme rutinekunst.

Men selv i denne tamme og rutinerte form er vedutemaleriet at agte for et fremskridt i naturfølelse. Naar vi ser størstedelen av den landskapskunst, som blev øvet i forrige aarhundrede, skulde vi tro, at for den tids mennesker stod *kunst*, særlig landskapskunst, som en likefrem motsætning til natur. Landskapsportrættet som moteretning viser ialfald en vaagnende sans for naturen, for den virkelige verden, som omgir os, og som det endelig engang var værdt at lægge merke til.

Foruten Italien var det fremfor alt Schweiz, som i sidste halvdel av forrige aarhundrede drog de reiselystne til sig ved sin storslagne natur. Og det nyvakte sværmeri for alpelandets skjønhet blev en naturlig tilskyndelse for de schweiziske landskapsmalere til at dyrke veduten i en forholdsvis ærlig og naiv form.

Det var uten tvil under indtrykket av sit hjemlands sandhetskjærlige kunst, at Dahls ungdomsven, schweizeren *Senn*, blev en veileder for ham tilbake til den «Naturvei», som han av sig selv naivt hadde slaat ind paa hjemme i Norge.

Det var en lignende indvirkning, Senn øved paa *Eckersberg*, paa hans ungdomsarbeider. Mellem disse findes en række av landskapsportrætter og byprospekter, fordringsløse farvelagte tegninger, som ved sin troskyldige opfatning av den virkelige verden og sin utprægede stræben efter rene omrids og klar farve ikke alene staar i den skarpeste motsætning til hans samtidige skolearbeider paa akademiet under Abildgaard, men som paa en maate alt viser ham forutbestemt til Davids strenge skole, og til selv at bli en fornyer av en sandhetskjærlig og naturtro kunst for Danmark.

Det synes at være mere end et tilfælde, — det er utslag av den samme naturlov, loven om den ubrukte kraft, naar baade Dahl og Eckersberg, grundlæggerne av Danmarks og av Norges kunst i vort aarhundrede, begge bante sig vei til malerkunsten ut fra malerhaandverket. —

Den egte naivitet i Dahls første landskapsportrætter har et ganske andet præg end naiviteten i hans tidligste landskapskompositioner, i billeder som det med laanene fra Jan Vermeer de Jonge i 1812. I slike arbeider som dette ser vi bare den

Om Johan Heinrich Senn se Ph. Weilbach: Dansk Konstnerlexikon.

fortumlede raadvildhet, den barnlige naturs motstandsløshet overfor alle de nye indtryk, som strømmed ind paa ham fra alle kanter: fra den gamle kunst i gallerierne, fra hans samtidige og vel ikke mindst fra hans egen lærer, gamle Lorentzen.

Dahls første forsøk i landskapskomposition fra Kjøbenhavnertiden viser, hvor farligt det er at komme ind under en utlevet kulturs indflydelse. Ogsaa Dahls utvikling hadde uten tvil ligget under for overmagten, dersom den ikke hadde hat lykke til at falde sammen med mægtige kulturstrømninger, som førte sine fornyende kræfter ut over Europa. Et halvt eller helt aarhundrede før vilde hans utvikling utvilsomt ha tat en ganske anden retning. Efter al utviklings lov vilde det neppe gaat Dahl anderledes og bedre, end det gik den norske bondegut *Magnus Berg*, som Norges statholder Gyldenløve sendte ned til Kjøbenhavn hundrede aar, før Dahl blev født, og som fra simpel træskjærer arbeided sig op til at bli en av sin tids mest navnkundige elfenbenskunstnere ganske i paryktidens barokt kunstlede smag. Naar vi paa Rosenborg slot ser hans alvorlige bondeansigt med sin utprægede norske type under den stive, litt kluntede allongeparyk ved siden av de sirlige gratier, nymfer og gudinder, som han med megen kunst har skaaret i det vakre elfenben, gjør det paa en gang et halvt rørende og et halvt komisk indtryk. Vi forstaar bedre, at denne troværdige norske bonde kunde efterlate sig «14 temmelig store Haandskrifter» om dypsindige religiøse spørsmaal end denne lette, lekende kunst. — Da *Dahl* blev født i 1788, var parykken alt bundet sammen i pisk for guillotinen.

En del av den barnagtighet, som vi smiler av i Dahls komposition fra 1812, er ikke hans egen opfindelse. I de farvelagte stik efter Lorentzens og Pauelsens veduter av Sarps-

Magnus Bergs religiøse følelse har git sig et vakkert uttryk i mange av hans bibelske emner, som omfatter en forholdsvis stor del av hans kunst.

fossen og av Hoffossen paa Ringerike — med sit latterlige teaterarrangement — ser vi vandstraalerne ganske paa samme maate som i Dahls komposition sprute utover klipperne i voldsomme støt, som skutt ut av en kanon.

Det er i denne kunst, Dahl fandt de nærmeste forbilleder til sin naive komposition: barnagtigheten i den er for en stor del at tilskrive et utlevet aarhundrede, som her i denne dilettantagtige kunst gaar i barndommen, med sløvet sans, uten øie for den virkelige verden.

Noget egentligt kunstliv, noget eget midtpunkt for en malerkunst fik ikke Danmark før ved den tid, landskapsmaleriet var i sit dypeste forfald. Da ogsaa Danmark ved forrige aarhundredes midte fik sit akademi, straalte den dekorative sans — billedkunstens ene store grundprincip — i kongelig pragt, mens sansen for naturlivet, den levende naturfølelse — kunstens anden grundkraft — stort set hadde naad sit solfjerne. Saaledes kunde en virkelig landskapskunst først opstaa meget sent i Danmark, — ikke før en ny tid dæmred mot det gamle aarhundredes slutning.

Det første tydelige tegn til det nye landskapsmaleris frembrud i Danmark kommer tilsyne hos *Jens Juel*, Eckersbergs svigerfar. Allerede hans klare og jevne portrætkunst med sin strengere form og sin renere farve varsler en ny tid, — peker frem mot Eckersberg.

Juels naturlige følelse, som overalt merker hans kunst, og hans mere oprindelige kjærlighet til naturen leded ham ogsaa til at forsøke sig som landskapsmaler. Især fra ottiaarene og nitiaarene findes ikke saa faa landskaper av Juel, for det meste smaa, fordringsløse billeder, hvor han ikke bare holder sig til

sydlandske egne i en almindelig manierert akademistil efter Claude Lorrain's og Poelenburgh's forbillede, men ogsaa, mere jevnt og stilfærdig, fremstiller emner fra sit eget fædrelands natur. Disse smaabilleder er glatte og tamme i penselføringen og mørke i farven med gamle galleribilleders gulnede og blekede toner, men rike paa fine og egte naturindtryk: snart et overfartssted ved Lillebelt i maaneskin, snart et vinterlandskap i en sjællandsk egn med milde solstreif over marker og herregaardsskove, eller det aandfuldeste av dem alle, en dansk bondegaard under optrækkende uveir, i nationalgalleriet i Kjøbenhavn.

At Dahl har kjendt og skattet Juels landskapskunst, er igrunden selvsagt. Vi ser det desuten av et brev, som hans ven Devegge skrev til ham i jan. 1820, mens Thorvaldsen var paa besøk hjemme i Danmark: «Hvis Thomsen ej allerede har skrevet derom, kan jeg fortælle Dem at Thorvaldsen som forleden var hos Timm udmærkede Deres lille Landskab som De har malet som Pendant til Juels, gjættede strax paa det var af Dem, og sagde De var en brav Fyr.» Paa auktionen efter kobberstikker Clemens i begyndelsen av 30-aarene vilde Dahl ha kjøpt et landskap av Juel og ærgred sig, da han ikke fik det.

Der lar sig neppe paavise nogen umiddelbar indflydelse av Juel hos Dahl, — skjønt der *er* træk hos Juel i opfatningen av lufttonerne og fjernet i flere av hans billeder eller av maaneskinnet i overfarten ved Lillebelt (i billedet paa Kronborg), som ikke ligger saa fjernt fra Dahls opfatning, især i billeder

Hos fru kammerjunkerinde Barnekow et motiv fra Neapels omegn og et nydeligt litet vinterbillede, et av Juels lyseste og mest egte. Hos apoteker, justitsraad Meyer i Aarhus et rikt, litt større dansk sommerlandskap. I Kunsthalle i Hamburg et van der Neer'sk maaneskinsbillede fra Alsteren, signert: Juel 1764, o. s. v.

fra Dahls senere tid. Det meste av det, han malte i Kjøbenhavn, gaar derimot i et andet spor og har et andet præg end Juels milde kunst.

Blandt den gamle tids malere var det foruten Juel især to mænd, som dyrked landskapsmaleriet, og begge hented de emner fra Norges natur. Det var *Erik Pauelsen* og *Lorentzen.* Mens Lorentzens norske veduter gir naturindtrykket bleknet og utvisket som i en likegyldig, halvglemt drøm, er Pauelsens sans mere vaaken, hans billeder ærligere og mere egte, med noget av Juels jevne aand. Hans skildring av Sarpsfossen, i samlingen paa Kronborg, ligger i naturlig opfatning mange grader høiere end Lorentzens teaterarrangement av det samme emne, i vort nationalgalleri.

Pauelsen var endog istand til at fængsle Haakon jarls digter ved sine norske prospekter, — ikke bare saaledes, at Oehlenschläger var levende optat av dem som barn, men i den grad dypt og varig, at han, selv i sine ældre aar, nævner dem som «de herlige Landskaber» av Pauelsen. I sine «Erindringer» meddeler han sine barne-indtryk, hvergang han stansed foran dem i salene paa Fredriksberg slot: «Jeg lærte deraf først at kiende Norge. Især stod jeg altid studsende og betragtede den skummende Sarp. Veien forbi de norske og svenske Fieldkløfter (i prospektet fra Svinesund) fornøiede mig ogsaa særdeles. Lagde jeg nu de Forestillinger, disse Malerier vakte, sammen med det norske Huus i Søndermarken, som jeg daglig besøgte, — saa fik jeg ingen aldeles slet Forestilling om Norge, hvilket jeg overbeviste mig om mange Aar derefter, ved at sammenligne Originalen med min barnlige Forestilling.»

Som i Juels billeder saaledes er der ogsaa i disse billeder av Pauelsen, selv i det svakeste av dem, partiet fra Svinesund,

Sarpsfossen og Svinesund av Pauelsen findes for tiden paa Kronborg.

træk, som leder tanken hen paa Dahls kunst, men merkeligt nok i billeder, som først ligger *efter* hans Kjøbenhavnerophold.

Lorentzen, som leved et godt stykke ind i vort aarhundrede, øved, som Dahls lærer, i den første tid en litet heldig indflydelse paa ham ved at stemme hans farve i en gulagtig galleritone.

Overfladiske og karakterløse som Lorentzens skildringer av Norge allesammen var — karakterløse til det latterlige, som f. eks. i billedet fra Kristianiadalen —, har allikevel ogsaa disse en dypere mening. De viser, at sansen for Norges natur var ifærd med at vaagne, paa samme tid som den nordiske mytologi begyndte at øve sin tiltrækningskraft paa digterne, og som Norges historie fik en tidlig skildrer i Erik Pauelsen — i hans billede av Anna Kolbjørnsdatter paa Norderhov prestegaard.

Det var et historisk sammentræf av den største bærevidde for Dahls utvikling og for Norges kunst, at hans læreaar i Kjøbenhavn faldt i en tid, da de nye idealer, som fandt sit kraftigste brændpunkt i Rousseaus natursværmeri, alt længst hadde gjennemsyret de dannedes tankegang. I vor historie som *folk*, i vor frihets og selvstændighets utvikling, blev disse nye naturidealer en grundlæggende kraft. Den begeistring for den norske odelsbondes naturlige, frie og selvstændige stilling, som gav de norske digtere i fælleslitteraturen et tidsmæssigt emne til deres digtning, og som, da tiden var moden, gav sig et politisk utslag i det nye Norges grundlov, hang paa det

At Dahl har sat pris paa Pauelsens landskaper, ser vi av en erindringsliste fra en av hans senere reiser til Danmark, som opfører en adresse, hvor «Et Landskab af E. Pauelsen er at faae».

nøieste sammen med den nyvakte natursans. Naturfølelsen og sværmeriet for den frie odelsbonde var forskjellige sider av det samme naturideal.

Og her kommer et nyt moment til — netop det avgjørende for Dahls utvikling, det grundlæggende for vor kunst: I den *form*, som den nyvakte naturfølelse efterhaanden tok, fandt den i *Norges natur* et av de idealer, den søkte.

Den vaagnende natursans, som fra mange tilløp — sterkest og dypest fra Englands frie, selvstændige kultur — samled sig i *Rousseaus* følsomme digtersjæl, gjød sig fra hans aand som en strøm ut over landene. Ved gjennemgangen gjennem Rousseaus aand hadde den faat en øket og eiendommelig styrke, — den blev uttryk for en ny tids følelsesliv, som endte med at finde skjønhet, hvor tidligere tider hadde fundet gru.

Den moderne naturfølelses kjærlighet til det mægtige og vilde, det sønderrevne og det øde er *tilspidset subjektivitet.* Selvfølelsens selvnydelse spændes over den døde vildhet, nyder sig selv som en sitrende, tonende streng mot den livløse ensomhets storhet.

Ved sin sky for kulturlivet, ved sin trang til et stille og ensomt samliv med naturen og ved sin kjærlighet til de store og mægtige naturindtryk opøved Rousseau sansen for den eiendommelige naturskjønhet, som vort land er saa rikt paa. «Man vet,» skriver Rousseau, «hvad *jeg* forstaar ved en skjøn egn: Et slettelandskap, var det aldrig saa skjønt, har aldrig været skjønt i *mine* øine. Jeg maa ha fossefald, klipper, grantrær, dunkle skove, bjerge, vilde og steile stier og frygtelige avgrunde foran mig.»

Til begeistringen for Rousseau knytted sig snart sværmeriet for *Ossians* tungsindige, taaketunge sange. I den skotske

Rousseaus ord er meddelt av Ludwig Friedlaender, som har git saa vegtige bidrag til naturfølelsens historie.

bardes naturskildringer og endda mere i de naturbilleder, som hans sammenligninger vrimler av, ser vi ikke alene maanen seile bak sønderrevne skyer, mens vinden sukker over heden, men vi ser ogsaa bjergstrømmen bruse gjennem skogdypet, fjeldene ryste sine grantopper, fjeldbækkene strømme ned under skyerne og bølgerne bruse mot klippekysten.

I naturskildringerne fra tiden omkring vort aarhundredes frembrud støter vi tidt og jevnt paa Ossians navn: i en av de første skildringer av naturen ved Norges klippekyst og hos tyske forfattere i deres skildringer av Caspar Friedrich's kunst. I sværmeri for Ossian hented Friedrich sine emner fra Rygens kyst, hvor han streifed om langs brændingerne under klitternes steile skrænter.

Sværmeriet for Ossian her i Norden har ikke alene levnet merker i digtning og kunst, — selv Abildgaard vied den skotske barde sin pensel, i sit billede av «Ossian gammel og blind, syngende til sin Harpe mellem Graner ved Vintertid». Vore oldefædres og oldemødres sværmeri lever endda den dag idag i vore familier, i navne som Oskar, Ossian og Malvina o. s. v., eller i Fingal som heste- og hundenavn.

Længe var begeistringen for hans digtning saa sterk, at Apollos lyre, i vor lyrik, maatte vige for Ossians «harpe».

Ved revolutionstiden var denne ideal-utvidelse eller dette ideal-skifte — fra det mildt idylliske mot det vildt romantiske — naad saa vidt her i Norden, at Baggesen i «Labyrinthen» i skildringen av «Vierlande» ved Hamburg, som en egte discipel av Rousseau, former det nye naturideal saaledes: «Den magreste Bjergegn er mig dog kjærere end den fedeste Flade. I denne har jeg Ormens, men i hin Ørnens Følelse . . Det flakke Landskab, endog det allerskjønneste, har desuden altid en vis Monotoni, der langt om længe bliver kjədende.»

Hos Tullin, som indleder naturlyrikken for den norske digterskole i fælleslitteraturen, finder vi allerede væsentlige sider av den nye naturopfatning, mere eller mindre utviklet. I «Maidagen», som naadde den ære at bli rost av Lessing, hadde han saa tidlig som i 1758 — uavhængig av Rousseau, ved at øse like av den engelske litteratur — uttrykt sin kulturtrætte længsel, bort fra bylivets unatur, ut mot landlivets naturlige frihet med en styrke, som ikke kunde være ensidigere. Skjønt hans naturopfatning, hans følelse for et landskaps skjønhet væsentlig bærer præget av den ældre tids smag for det mildt idylliske — han valgte den blide natur ved Lysakerbugten til motiv for sit naturmaleri — saa er hans emne dog i hvert fald norsk, og selve fjeldet blir, tildels med grottedekoration, optat i hans billede.

I Tullins skildring av havet, i hans «Priisskrift om Søefartens Oprindelse og Virkninger», kan vi ogsaa støte paa uttryk for en ny skjønhetsfølelse: naar han f. eks. kalder havet «det Sted, hvor Lyst med Gysen sig forener», hvor «Aanders Aand ved Tidens Fødsel svæved og efterlod et Spor af Majestætisk Skræk». Den norske digterskole, som førte den naturmalende digtning videre i Tullins spor, valgte efterhaanden i prisdigte som «Sarpen» eller som «Fjeldet Horneelen» mere storladne sider av Norges natur til emne for sine skildringer. Et digt som «En Sang om Jøndalen» av Edvard Storm har tidligere end den egentlige romantik et sterkt romantisk tilsnit. I digtene av ham paa hans barndoms og ungdoms fuldtonende Vaage-maal banker et hjertelag for fjeldfolket og fjeldlandet, som gir de bedste av disse troskyldige sange en uvisnelig friskhet; i dem har han i en naiv stund fundet folkedigtningens tone, i dem er han mer end et halvt aarhundrede forut for sin samtid.

I den lyriske digtning blev Dovre efter hvert til et symbol for selve gamle Norge med en mystisk glans over sin klippefaste

høihet, som nok med tiden kunde utvikle sig til en malerisk tilskyndelse.

Særlig i Bergen, under Dahls opvekst, sang Johan Nordahl Brun. Naturopfatningen i hans sange var sterkt gjennemtrængt av det 18de aarhundredes statsøkonomiske nytteprincip, som naar han i den yndede selskapssang «Boer jeg paa det høie Field» drak for «Fiskeriernes Flor» og for vore næringsveies fremme. Men hans naturfølelse var dog ogsaa utvidet ved de nyere tanker: han sang om den «skyhøie Bolig», høit over «Verdens Tummel neden for»; han steg op paa Lyderhorns og paa Ulrikkens top, tok sin «nystemte Cithar i Hænde» og sang om de «værdige gamle graa skaldede Bierge», «en Sang fra det Høie» om de vide og «fortryllende Syner». Og han hadde alt øie for, at den «norske Vinter er saa vakker».

Under disse tanker leved Dahl sin sidste ungdomstid i Bergen. De kom fremfor alt ind paa ham gjennem Lyder Sagen, som tok ham med sig paa sine spaserturer omkring i den mægtige og alvorlige natur. Det var disse tanker, Lyder Sagen la frem for ungdommen: i hans «danske» læsebog fra 1808 finder vi ikke bare Johan Nordahl Bruns sange, men ogsaa digte som Oehlenschlägers «Morgenvandring» og scener av «Hakon Jarl».

Ogsaa i Danmark var sansen for Norges naturskjønhet vaagnet. Professor Ernst Sars har gjort mig opmerksom paa en skildring av Norge fra slutten av forrige aarhundrede, som ikke alene vidner om et sjeldent øie for vor naturs maleriske skjønhet, men som ogsaa alsidig og levende uttrykker tidens nyvundne naturidealer. Det er en skildring fra en naturhistorisk reise i Norge, som «Gulddaasens» senere forfatter Oluf Christian Olufsen foretok i egnen vest for Kristianiafjorden i 1790.

Olufsens skildring fra Norge er trykt i Minerva 1791, I.

Hans første indtryk av landet under farten gjennem skjærgaarden var bare uhygge og gru, med Suhm syntes han «at se Ruinerne af en ødelagt Verden, eller Udkastet til en nye». Men disse indtryk svandt snart for en anden stemning.

Da han steg iland ved Stavern, grep synet av klippemasserne ham med en saa overvældende magt, at hans skildring — ikke i unatur, men i styrke — minder om Baggesens skildring av sine følelser ved det første syn av klippevæggene i Harzen. Olufsen skriver: «For mig maatte Synet af disse uhyre evige Granitmasser være ligesaa nyt som henrivende. Det gik mig som den Vilde, der ikke kiendte Stene. Hver Kløft i Fieldet, hver naturlig Grotte, hver Bølgning af Fieldets Overflade var mig kier og skiøn, men det næste Øieblik viste mig strax noget skiønnere. Jeg glædede mig hvergang jeg i den virkelige Fieldegn, hvori jeg omvankede, fandt en Gienstand, der nogenledes lignede det Ideal, min Phantasie havde udklækket, og jeg endte denne lille Udvandring i den Sielsstemning, hvori man forlader en Ven, hvis Omgang for Eftertiden Intet hindrer.»

Hans skildring av veien langs Larviksfjorden avspeiler klart tidens naturidealer: «I Førstningen løber den neden for skovbegroede Klipper, hvori der ere nogle af Naturen selv udhugne Grotter, der tilbyde en skiøn Udsigt over Fiorden og dens østlige Klippeside, samt de nøgne Klipper, der som Øer staae frem i Fiorden, hvor en Phantasie, som har søgt Næring i Ossians Beskrivelser over Bølgernes Brusen mod den søeomflydte Klippe, vil kiende denne Naturens troe Afskriver igjen. Ingen Gang i en engelsk Park kan snoe sig friere og skiønnere end denne fortreffeligt vedligeholdte Vei . .»

I de sterkeste ord uttrykker han sin avsky for herregaardens have. «Den er ganske i den gamle Hollandske, eller Franske usle Smag, og det er et jammerligt Syn, at see den

fri Natur saaledes forkneben og vanskabt i Konstens Snørliv. Af de mange herlige Scener, Naturen tilbyder, er ikke en eneste benyttet. Til Fieldet, som behersker den meest fortryllende Udsigt, er der ingen Opgang. Grotter er der ingen af, men i deres Sted Overflødighed af store Alleer, Pyramider og tusinde andre konstige Ting.»

Først i den yndige skov bak herregaarden i «nogle Grotter, dannede ved Nedstyrtninger af Fieldet» — av naturens egen mesterhaand — omhvælvet av «tykbeløvede Bøge og Ege» fandt han «al melankolsk Skiønhed» ved en brusende bæk, — i «denne mørke Boelig, helliget Eensomhed og Digtersværmerie . . i disse

awful cells,
where heav'nly pensive contemplation dwells».

I denne skildring har vi alt det, som utpræger den nye tid: saavel hadet til det utlevede aarhundredes smagsidealer, som den nyvundne *romantiske* naturfølelse i dens utspring fra Englands litteratur og med sværmeriet for Ossian.

I de følgende skildringer er det, som om han allerede lægger hele østlandsnaturens maleriske skjønhet tilrette for en kunstner: fra det «Vilde og Romantiske» i den «melankolske Egn» langs Laagens stride elveløp til de «yndige Landskaber» ved Tønsberg. Disse «have alt det Blide og Yndige, som de fortryllende Egne langs Sundets Bredder, omkring Sorøe, Skanderborg og Veile; men de have mere Storhed, og ikke en vis trættende Pyntelighed, som jeg altid har troet at finde i de danske Landskaber. Naturen har her aldrig sat for Toilettet.»

Men denne skjønhet svarte allikevel ikke til den danske reisendes «overspendte Forventninger» om Norge. «En, der er født i et jevnt Land», kan umulig «gjøre sig et nogenlunde lignende Billede af en Fieldegn. Gierne vil man i det Malerie,

Phantasien udkaster, anbringe Precipicer i Tusindetal, Vandfalde, steile og høie isolerede Fielde, hvorfra man kan overskue en heel Provinds. Men Naturen, som i al sin Vildhed stedse gaaer frem med en vis Ordentlighed, følger aldrig en ophidset Indbildningskrafts Gang.»

— Det var *ikke* hans indbildningskraft, som hadde ledet ham vild; han tok bare feil, naar han mente at kunne kræve av det *hele* klippeland, hvad alene Norges egentlige fjeldnatur eier. Hadde hans reise ført ham gjennem en av Bergensstifts dale, ikke gjennem «Grevskaberne», Norges Danmark med bøkeskovene, herregaardene og de bløte linjer, da skulde sikkert de vildeste fantasibilleder, malt av hans indbildningskraft, alle ha bleknet foran naturens overvældende virkelighet. Der krævedes ikke netop det overordentlige til at fylde hans danske fantasi med gru. Alt ved Holmestrandskleven, hvor «Veien med eet styrter sig, som en Biergstrøm, ned over et overmaade høit og næsten lodret Field», fandt han «en Fieldegns heele Gyselighed».

Lorentzens og Pauelsens norske prospekter er de første forsøk paa at gi den vaagnende sans for Norges natur kunstnerisk uttryk, — de første matte forsøk.

Den æstetiske interesse for fjeldnaturens vilde skjønhet var jo forholdsvis ny. I Strøms beskrivelse over Søndmør, trykt 1766, er interessen for de vilde fjeldformer endnu bare en halv naiv, halv videnskabelig opmerksomhet for de underlige naturspil; den uttrykker ikke den romantiske nydelse av det grufulde. Om Geirangers indestængte fjordnatur, som i vore dage nyder verdensry for sin vilde skjønhet, heter det: «Kort at sige, her findes overalt de besønderligste Situationer, som nogensteds i Norge ere at see, og som fraværende neppe lade sig tydelig forestille uden Hielp af Tegninger. Dette kunde og nogle af dem, i Henseende til deres usædvanlige Beskaffenhed, virkelig

fortiene.» Ellers naar Strøm taler om fjeldene, fremhæver han deres «skrækkelige Steilhed».

Hos Stockfleth, i «Sarpen», og hos Claus Frimann, i Hornelen, slaar det os netop, at det er en *ny* skjønhetsfølelse denne, som vender digterne mot de vældige og vilde emner; det er en ny «Muse», som raader i deres sind — den samme, som la «Lyst» ind i Tullins «Gysen». De fremhæver selv sterkt, at det er en ny følelse. Det kommer især eiendommelig frem hos Frimann:

«Hin male prægtig Egn, hver Yndes Opholdssteder!
Jeg male vil med Sort, min Sang er Skreksomheder . .

Horneel! et Billede af dig min Sang skal give;
Kom Rædsel, Mulm og Nat! og hjelp mig at beskrive!

Jeg sang om Smalserhorn, men kan min Sang fornøie?
En Biergekrop, et Trold paa Skuepladsen bragt! —
Kan en Gestalt saa grum fordrages af et Øie,
Som kun er vant at see Naturen i sin Pragt?
Dog har min Muse selv mig dette Val befalet,
Skiønt Haanden skielvende har idel Fælhed malet.»

Som en stor del av vor almue, naturligt og forstaaeligt nok, den dag idag vender sig bort fra det vilde og golde — vi kan høre sogninger bruke uttrykket: «saa stygt som i Fjærland» om sin fjords vældige bræ-natur — for at hvile ved det veldyrkede og venlige, paa samme maate søkte den dannede smag, endnu langt ind i det 18de aarhundrede, væsentlig det milde og frugtbare i naturen. Som uttryk fra vort kulturliv for dette forhold har professor Ernst Sars pekt paa et uttryk av Strøm i hans Søndmørs beskrivelse: Søkelvens sogn, som ligger indesluttet mellem en krans av de stolteste fjeldtinder med «alle sine Bygder samlede ved Søkelvs-Fiorden, . . velbeboet og Folkeriigt . . eet af de smukkeste og frugtbareste Steder paa heele Søndmør» — denne strimmel land under

fjeldene — er, fortæller Strøm, «ikke uden Aarsag . . kaldet *Det Lille Dannemark.*»

Selv langt ind i vort aarhundrede kan vi hos norske digtere spore hjemve efter Danmark's mildere egne. Under utviklingens gang er det jo blit vort aarhundredes særkjende at omfatte alle, selv de mest motsatte, sider av naturens skjønhet med sympati, at utvikle alle sider av naturfølelsen til klar bevidsthet.

I Holberg og Baggesen ser vi i et overblik, inden vor egen nordiske kulturhistorie i to universelt kosmopolitiske aander, det 18de aarhundredes naturfølelse, hos Holberg: hvor aarhundredet begyndte, hos Baggesen, hvor det endte. Det er en eneste tilspidset motsætning. Baggesens naturfølelse var fuldt utviklet i Rousseau'sk aand til forkjærlighet for det vildt romantiske. «Vierlande», som han dog kalder «Hamburgernes Canaan . . en éneste veldyrket Have . . en uophørlig Labyrint af kjælne, vellystige Smaalandskaber» — finder han i længden kjedelig ved sin monotoni; av alle de pletter, han kjendte paa jorden, vilde han sidst vælge denne «til bestandigt Opholdssted», mens han samtidig fremhæver, at «Elskere af den bløde Stil i Naturen vilde her finde det sande Utopia uden at savne det mindste til Idealets Opnaaelse.» Holberg derimot var netop en slik elsker av den bløte stil i naturen, med forkjærlighet for det rike og grødefulde uten nogen som helst lede ved det flate. Fyen, Danmarks have, kalder han «den frugtbareste og herligste Province udi heele Dannemark» av en «saadan Landets Beskaffenhed . ., at alle forlange at boe» der, mens han ikke har andet at si om sin fødebys beliggenhet mellem fjeldene end dette: «Saa behagelig som Bergens *Situation*» — omkring Vaagen — «er i sig selv, saa ubehagelig er dens *Territorium* og omliggende Mark . . dog findes uden for Byen en Deel smukke Lyst-Huse og Gaarde.» Hos Holberg er det endda

ikke tanke om, at Norge skulde eie nogen særegen skjønhet i sin fjeldnatur. Og Savoyen, som han hadde vandret igjennem paa sin fot i 1716, kalder han «en barsk egn med høie og vilde fjelde». De latinske ord, han bruker: *regio horrida aspectu rupibus aspera* uttrykker alt andet end lystfølelse.

Alt det, som Ludwig Friedlaender i sin interessante lille avhandling om den romantiske naturfølelses frembrud fremstiller som typisk for tiden forut for Rousseau, gjenfinder vi i Holbergs reiseliv. Det er først og fremst stæderne og omgangen med menneskene, som er maalet for hans reiser, — som han selv sier: han «fornøyes saa vel ved Menniskers som Stæders Forandring». Han dvæler ved livet, ved rørelsen, ved bygverkerne. Turin priser han som den «allersmukkeste af alle» de byer, han nogensinde hadde set; men han har ikke et ord tilovers for byens herlige utsigt ut imot alpekjæden. Hvergang han taler om landskapsskjønhet, er det altid den rike og milde natur, han fremhæver. Fra flodreisen mellem Paris og Auxerre fortæller han med velbehag om aabredderne med skov og grøde og avlsgaarde. Provences rigdom gjør ham veltalende. Den bergensiske oversættelse av hans levnets-beskrivelse, fra 1741, gjengir den latinske sætning, som sammenfatter Holbergs indtryk av egnens skjønhet — *nil hac regione est aut usu uberius aut specie ornatius* — med en meget karakteristisk vending: «Det kand intet enten være nyttigere eller frugtbarere eller deyligere end dette Land.» Rækkefølgen av de tre tillægsord gir træffende kjernen i den ældre tids naturfølelse.

Men alt hos biskop Dr. Erik Pontoppidan, i «Det første Forsøg paa Norges Naturlige Historie», fra 1752, støter vi paa

L. Friedlaenders avhandling: Ueber die Entstehung und Entwicklung des Gefühls für das Romantische in der Natur. Leipzig. S. Hirzel 1873. Senere har *Alfred Biese* i to særskilte bind git en sammenhængende fremstilling av naturfølelsens utvikling gjennem tiderne, et verk, som er særdeles rikt paa interessante citater.

en klart uttrykt følelse for Norges skjønhet som klippeland: «Biergene . . siunes mig at indgive Gemytterne saavel behagelige som høye og muntre Tanker, i det mindste om vi ville lade det komme an paa Poeternes Sigelse.» Den avveksling, som fjeldnaturen medfører, gjør «Synet paa et Landskab, efter de Fleestes Smag, langt behageligere end det jevne og slette Land». Bak «Norges grumme Field og Klipper» findes «i de fleeste Dale og Indvige . . saa lystige Landskaber, at en Skildrer kunde paa faa Mile udsøge sig de allerprægtigste Originaler». Selv gir han med egte følelse for det maleriske en skildring av naturen omkring Vossevangen, som han kalder «det Norske Italien».

Hos Pontoppidan er det nærmest den religiøse andagtsfølelse, som danner grundlaget for hans utvidede naturglæde, og vi sporer ogsaa hos *ham* paavirkning fra engelsk aandsliv. Han slutter sin skildring av den norske fjeldnaturs skjønheter med at henvise «dem, der i dette Stykke ville have Anledning til videre Eftertanke om Gud som Biergenes Gud», til at læse D. William Derhams Physica-Theologia. —

De faa norske prospekter, som Pauelsen, under beskyttelse av den danske kronprins og paa hans «befaling», fik utgit før sin død i 1790, er ganske anderledes egte end Lorentzens. Han synes ogsaa at ha gaat til sin opgave med en klarere følelse for dens værd. Fortalen til hans norske utsigter, som oprindelig var skrevet for at følge hans verk — en hel liten historisk statistisk avhandling «om Norge» og dets «politiske og moralske og physiske Skiønheder», forfattet av nordmanden Kristen Pram med den mest bombastiske ros over Norge og norske forhold — blev kort efter Pauelsens død trykt i tidsskriftet «Minerva», for juli 1790. Hos Pram er det ikke længer den religiøse andagt, som danner bakgrunden for hans naturglæde, men de nye frihetsidealer. Han indleder sin avhandling

om Norge med en lovsang over Schweiz som «det Land, hvis Skiønhed tildrager sig det øvrige Europas Øine. De Reisende troe ikke, at have seet noget skiønt i Naturen, naar de ikke har besøgt Alperne; og saa skiønne man end finder Tiberens, Seinens, Themsens Bredde . ., finder man dog Egnene omkring Genfersøen, Dalene i Valliserlandet, som evige Iisbierge omringe, og Rhinens Udspring mere henrivende. Uden Tvivl har man Ret. Den politiske Indretning har i Foreening med Naturen forskiønnet disse Boliger. Der gives endnu skiønnere Egne i andre Lande, Skiønheder af den samme Slags som de, der giøre Alperne saa behagelige; men Statsforfatningen eller Politiken har unddraget dem de Yndigheder, den allene kunde udbrede over hiine.»

Den eiendommelige tankegang, som bærer disse ord, er typisk for Rousseau's aarhundrede: den uttrykker det dannede Europas opfatning av det frie alpelands skjønhet, «den beundring for Schweiz — like meget for landet og for folket — som i mere end et halvt aarhundrede omstraalte det med en eiendommelig glans». Det «uavbrutte tog» av Schweizer-reisende «vilde ikke alene se Schweizerlandets enestaaende natur, de vilde ogsaa lære at kjende et folk i disse bjerge, som var likesaa udmerket — gjennem sin forfatning, sin levevis og sine seder».

Saa inderlig var *i det nye naturideal naturfølelsen og frihetsidealerne sammenslynget.*

Det er de samme fortrin, Prams fortale til Pauelsens verk vil hævde for Norge, — det har kun «været *Norges* Skiebne, at være slet kiendt eller ukiendt af Fremmede . . Hidtil have Konsterne kun bidraget lidet eller intet til . . Kundskab om Norge.»

Uttrykkene om beundringen for Schweiz er meddelt av L. Friedlaender efter Mörikofer: Die Schweizerische Litteratur im 18 Jahrhundert.

Det var dette, Pauelsens verk skulde bøte paa. «Han har efterlignet den Maneer, i hvilken de bekiendte sveitzerske Udsigter af Descourties ere givne. Skulde han end ikke have opnaaet hines hele Fiinhed i sine Arbeider, som han har stræbt, saa er han dog vis paa, at hans Arbeid vil optages med Gunst, hvis Tilskueren, førend han fæster Øinene paa Tegningerne, vil i Almindelighed hæfte Opmærksomheden paa det Lands Skiønheder, hvor Udsigterne ere tegnede, og paa dette Lands Indvaaneres Caracterskiønheder; skiøndt de Egne, han har malet, allerede desuden have mange maleriske Fortrin for hine Alpeegne, uden at mangle nogen væsentlig af hines Skiønheder.»

Da denne fortale blev meddelt i Minerva efter Pauelsens død, blev den indledet med et par linjer om den avdøde kunstner: «Det, som blev færdigt, var nok til at forevige Kunstneren»; og klagen over tapet av ham slutter med dette utbrud: «Danske og Norske Kunstnere! Skal det være aldeles uopretteligt? Frem! stræber at oprette det!»

Her var det alt *ropt* paa Dahl, paa en norsk kunstner, som i kjærlighet til sit folk og til sit lands natur vilde bruke sit geni til at tolke dets naturskjønheter for verden.

Tidens tanker og idealer var modne for en norsk landskapsmaler, for en skildrer av Norges mægtige og alvorlige natur. Dahls egen kjærlighet til sit hjemland, til barndomsindtrykkene og ungdomsminderne blev tvundet sammen med tidens sværmeri for de vildt romantiske naturindtryk til et usynligt baand, som uløselig bandt ham til Norge. Hadde Dahls utvikling ikke støtt sammen med de romantiske kulturidealer, — var den faldt i en tidligere tid med dens forkjærlighet for det grødefulde og for det idylliske, da vilde utvilsomt Mellem-Europas mildere og mere frugtbare natur helt ha tilfredsstillet hans skjønhetstrang, — saaledes at hans hjemve litt efter litt hadde tapt sin magnetiske kraft, som uimotstaaelig drev hans

længsel imot Norden. Derfor staar vi alt paa *dette* punkt av vort folks kulturhistorie — baade for Dahls utvikling og for vor norske kunst — i gjæld til romantikkens kulturtanker.

Efterhvert som Dahl blev klar over sig selv og sin egen evne: at det var landskapsmaler, han vilde være, begyndte han ogsaa at sigte paa det nordiske landskap som sit hovedmaal.

Det var ikke landskapsportrættet, han for det første slog ind paa — som en vedutemaler i Lorentzens og Pauelsens spor. I saa fald maatte han snarest muligt ha søkt op til Norge for at ta prospekter av sit hjemlands egne.

Istedenfor at vælge sine forbilleder i Lorentzens og Pauelsens veduter søkte han tilbake til den gamle kunst, til de mestere, som hadde fundet det dypeste uttryk for den nordiske naturfølelse: til den mægtige ensomhet i Everdingens og Ruisdaels verker.

Det laa saa meget nærmere for Dahl at søke til disse, som det gjaldt for en sikker kjendsgjerning, at *Everdingen* hadde besøkt Norge, og at en meget stor del av hans billeder og tegninger og raderinger indeholdt fremstillinger av norsk natur. Hos Everdingen og Ruisdael fandt han, om ikke netop det samme billede av naturen, som han bragte med sig i sit minde hjemmefra, saa i hvert fald meget av den samme grundstemning og mange av de naturindtryk, som var ham kjærest, de fossende elver, de sønderrevne klipper; mens granskogenes alvor — som dog er saa eiendommelig norsk — var væsentlig fremmed for ham som bergenser.

Nogen faa prospekter fra Bergen og omegn bragte Dahl med til Kjøbenhavn, hvor han brukte dem som motiv til billeder. Endel har jeg selv set, flere opfører Dahl i sin illustrerte billedfortegnelse, blandt andet en vik med nogen smaahus langs stranden, et vinterstykke, som han malte i 1813 til Jakob Aall «i Commission af Professor Theologiæ R. Møller».

For Everdingens avgjørende indflydelse paa Dahls utvikling er det et væsentlig likegyldigt spørsmaal, om Everdingen har været i Norge eller ikke. For os er det nok, at Dahl selv har trod det, og at han har fundet et forbillede i hans kunst.

En stor del kunsthistorikere, som aldrig har set Norge, mener, at Everdingens billeder gjengir vort lands natur i egte og træffende karakter. I katalogerne for gallerierne rundt om i Europa kan vi støte paa landskaper av Everdingen, opført som «norske landskaper» uten at eie den lindeste smak av Norge. I Riegels fototypiske billedverk over Braunschweig-galleriet er der gjengit et maleri av Everdingen under tittelen «Norsk høifjeld med rensdyret», skjønt billedet ikke har et træk, som minder om Norges høifjeld, og «rensdyret» zoologisk sikkert like saa godt kan gjælde for en hjort som for en ren. Videst av alle gaar Émile Michel i en avhandling om Jakob Ruisdael i Revue des Deux Mondes for april 1888. For Émile Michel er det ikke nok, at *Everdingen* har været i Norge. Ogsaa Ruisdael maa ha været der, fordi mange av Ruisdaels billeder skildrer en lignende natur. Denne slutning vilde ingen gjøre, som kjendte Norge av selvsyn.

Det er Houbraken, som første gang har fortalt om Everdingens ophold i Norge. I sit verk over de nederlandske malere skriver han: «. . særlig tiltalende er hans norske landskaper, som han fik adgang til at tegne efter naturen; thi paa en reise til et sted ved Østersjøen blev han overfaldt av en voldsom storm, som med eller mot hans vilje kasted ham skadelidt ind paa den norske kyst.» Da Houbraken skrev dette, var en av Everdingens sønner ilive.

De nyeste undersøkelser over Houbrakens «Groote Schouburgh», senest ved Hofstede de Groot, har i det hele styrket tilliden til dette verks troværdighet.

Det kan heller ikke godt være tvil om, at Everdingen har vært i *Norden.* Hans kunst har en hel række enkeltheter av eiendommelig nordisk præg: husene, sagbrukene, møllerne, skigardene, broerne, baatene o. s. v. Alt dette *kunde* endda være eiendommeligheter, som ogsaa var at finde andre steder, — *enkeltvis* nok, men neppe saaledes samlet. Derimot er selve den natur, han skildrer — fremfor alt *skjærgaardsnaturen* i hans tegninger og raderinger — saa utpræget nordisk, at den ikke godt gir rum for nogen tvil. Det maa være her i Norden, han har set og tegnet disse øer og holmer, disse fjorder, viker og sund.

Everdingen har sikkert bare *tegnet* paa sin nordiske reise. Derfor er det i sine tegninger og i sine raderinger, han har git det mest kjendelige og likefremme billede av Nordens natur. Hans *malerier* har et friere, mere almindeligt præg. Vi maa ikke i dem søke en sand og egte karakteristik av vor nordiske halvøs fjeldformer og bjergarter eller av dens eiendommelige jordsmon.

Hans malerkunst er en «erindringens kunst», øst av hans dype og mægtige indtryk, — likesom han i sin harmoniserende farvegivning er den store stemningsfyldte digter. Vi finder ikke noget umiddelbart virkelighetsbillede i hans kunst, men *aanden* i den kjender vi nordboer igjen som vort eget og som noget kjært.

I Everdingens nordiske landskaper er der sus av granskog og av fossende elveløp med ensomhetens dype moltone.

Skal vi maale en landskapsmalers storhet efter dybden av hans naturfølelse, efter inderligheten av hans samliv med naturen, da hører *Everdingen* til de største, som har levet. I

Se Hofstede de Groot: Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte. Arnold Houbraken und seine «Groote Schouburgh». Haag 1893.

hans — og i Ruisdaels — landskapskunst har den nordiske aand tidligst fundet sit dypeste uttryk. Begge disse landskapsmalere har en større betydning for os nordboere i vort aandslivs historie end den store Claude Lorrain; *de* har lært os at føle os rike i vor egen nordiske natur, mens Claude alene nærer længselen efter syden.

Men det er ikke netop *Norge,* vi finder i Everdingens kunst. Det er ikke nærmest *vor* skjærgaardsnatur, han skildrer; selv husene og møllerne kjender vi ikke rigtig igjen, og kirkerne er ganske anderledes end vore, de peker længer sydover, mot de danske kirker av mursten, med taarn, som har trappetrinlignende gavler. Jeg vet bare at ha fundet en eneste kirke hos Everdingen, som har et fuldkommen norsk præg: paa et maleri i Rudolphinum i Prag.

Ifald Everdingen har været i Norge, har han neppe været norden eller vesten for Færder. Adskilligt har lagt en gjætning nær for mig, som gir Houbraken ret og lar Everdingen lide skibbrud paa Norges kyst, og som allikevel lægger skibbruddet — *utenfor* Norge: til *Baahuslen*, som ved Everdingens reise, mellem 1640 og 45, endda hørte til Norge; først i 1660 blev det avstaat til Sverige. Efter Houbraken var skibet, som Everdingen seilte med, paa veien til Østersjøen, da det blev kastet mot den norske kyst. Mon det ikke vil være det naturligste at søke det ufrivillige landingssted saa nær seiladsens oprindelige retning som muligt — altsaa i den *sydøstlige* del av det daværende Norge, fra Baahuslen op mot Fredrikshald?

I en inventarliste efter Louis Trip — eier av Trippenhuis, død i Amsterdam 1684 — fandt Dr. A. Bredius følgende linjer: «een stuck van Julita broeck synde de Schuttgietery in Zweden, gedaen door Allart van Everdingen». Senere fandt hr. Obreen selve billedet, som for tiden er magasinert i Rijks-Museum. Julita bruk ligger i Julita sogn i Södermanland i det *østlige Sverige*. — Efter velvillig tilladelse fra begge galleridirektører meddeler jeg disse oplysninger uten dog at gaa nærmere ind paa spørsmaalet.

Ogsaa Dahl — den norske Everdingen, som han ofte er kaldt — synes at ha søkt Everdingens Norge paa disse kanter av vort land. I sin billedfortegnelse har han skrevet om det ene av Everdingens to billeder, som hang i hans atelier: «Motivet er sandsynlig fra Tistedalen ved Fredrikshald og ligt et i Dresdenergalleriet, som P. Wouwermann har staffert med Figurer.» Denne optegnelse fandt jeg først *efter* min gjætning. —

— Dahl synes aldrig at ha malt nogen likefrem kopi efter Everdingen. Derimot har han meget tidlig, i 1812 eller 13, kopiert to vandfald av Ruisdael i grev Moltkes samling, der begge hører til den gruppe av Ruisdaels verker, som er malt i Everdingens aand, og som uten tvil staar i et avledet forhold til hans kunst. Dahl selv satte disse ungdomsarbeider høit: de var de dyreste av de 30 billeder, som han solgte til nationalgalleriet i 1840, hvert av dem opført til 150 thaler stykket. Dahl hadde oftere hat høie bud paa dem uten at ville skille dem fra sin samling; og før han sendte dem til Norge, hadde han tat kopier av dem til sin «liber veritatis».

De eier ogsaa sit kunstneriske og kunsthistoriske værd, og de har fundet sin rette plads i vort nationalgalleri, fordi de viser et væsentligt utgangspunkt for Dahls kunst, en gjennemgang, som er typisk for vort aarhundredes landskapsmaleri i det hele.

Ogsaa landskapsmaleriets opsving er en renaissance. Det er en gjennemgaaende lov i menneskehetens utvikling, at det kulturutbytte, som engang er vundet, er en opsamlet kapital, som i tidernes løp vil bli frugtbringende igjen, selv om den til lange tider kan ligge død og unyttet. Har menneskeaanden engang fundet et gyldigt uttryk for sine dypeste tanker, vil altid en senere tid, saasnart dens utvikling er modnet til det og dens tankegang ledes ind i lignende baner, med et valgslegtskaps instinkt gripe tilbake til de gamle, engang vundne tanker for

i dem at søke et nyt utgangspunkt og vinde en midlertidig støtte. Paa denne maate har de gamle grækeres kulturarbeide altid hævdet sin levende kraft, gang paa gang fornyende og styrkende i utviklingen, hvergang tiderne var modne eller fornyelsen mest trængtes, første gang i den store renaissance, anden gang i nyrenaissancen imot forrige aarhundredes slutning.

Hvad grækerne har været i menneskefremstillingens historie, har de gamle nederlændere mere end alle andre været for naturfølelsens utvikling. De har fundet det dypeste *kunstneriske* uttryk for menneskeaandens samliv med naturen

Det er de nederlændere, som holdt sig til sin egen nordiske natur, som har faat den største betydning for vort aarhundredes landskap, en endnu mere gjennemgripende og avgjørende end Claude og Dughet og de italieniserende landskapsmalere. Hvad Hobbema har set paa sine vandringer utenfor landsbyerne gjennem lundene og langs mølledammene, hvad Ruisdael og Everdingen har hentet hjem fra skogdypenes ensomhet og fra havet, fra marsklandets vidder eller fra de lukkede bjergegne, hvor elven skummer igjennem fjeldkløfterne, — al deres kjærlighet til den nordiske natur i dens mildhet og i dens alvor, den er det, som har tat vort aarhundredes kunst ved haanden og ført den tilbake til naturen, — først som forbillede, siden i frihet og selvstændighet.

Klart og sikkert er denne utviklingsgang allerede uttrykt av *John Constable*, som tidligst førte vort aarhundredes landskap længst frem i nutidsaand, og som har faat en dobbelt grundlæggende stilling ved sin indflydelse paa den franske landskapskunst. I mai 1802, samme aar som han første gang

Det væsentlige indhold av denne og den følgende side har været meddelt i «Dagbladet» for 88 nr. 126 «ved hundredeaarsfesten for landskapsmaler Dahl».

Se John Constable i Illustrated biographies of the great artists. London: Sampson Low, Marston et c. 1881. Side 89 ff.

utstilte et billede i Royal Academy, skrev han fra London til en ven: «I de to sidste aar har jeg rendt efter malerier og søkt sandheten paa anden haand», hos Claude, Gainsborough, Ruisdael. «Jeg har ikke søkt at fremstille naturen med den samme begeistring, som jeg fra først av tok fat med; jeg har snarere søkt at forme mine arbeider efter andre menneskers verk . . Jeg vil vende tilbake til Bergholt, hvor jeg vil søke at fremstille de emner, jeg vælger, paa en likefrem og ukunstlet maate. Der er litet eller intet paa utstillingen, som er værd at se op til. *There is room for a natural painter.*»

Som et uttryk for en lignende utviklingsgang hænger Dahls to kopier efter Ruisdael i vort nationalgalleri. De er som en indledning til hans kunst. De viser ikke alene den overveiende grundstemning, som leded hans valg mot det alvorlige og mægtige; men selve deres ydre maleriske form har et præg saa egte, eiendommeligt Dahl'sk, at det er gjenkjendeligt i en hel gruppe av hans billeder like til det sidste.

Det er dygtige og djerve kopier. Men Ruisdaels form, som har fundet en saa vidunderlig lykkelig likevegt mellem det strenge og det frie, mellem det sikre og det bløte, saaledes at f. eks. neppe nogen har overgaat ham i løvverkets karakteristik, den er hos Dahl blit haardere, tungere, mere kantet og grund.

Selv om Dahl ikke likefrem kopierte billeder av Everdingen, tok han i hvert fald et levende indtryk av hans eiendommelighet. Det var et betydningsfuldt træf, at de offentlige samlinger i Kjøbenhavn var saa rike paa nordiske landskaper av Everdingen og Ruisdael.

Allerede i det første store billede, som Dahl malte i 1815, og som han solgte til den danske konge, kommer Everdingens indflydelse overordentlig sterkt tilsyne. Originalen, som er opgit til en bredde av omtrent $3^1/_2$ alen og til en høide av 3,

har længe hængt paa slottet i Kiel, men skal efter de seneste meddelelser ikke længer findes der. Derimot findes skissen til det, i olje paa lærred, hos hr. Siegwald Dahl i Dresden. Her er alt — kompositionen, penselføringen, farveharmonien — bygget paa indtryk fra Everdingens kunst. Kompositionen er meget litet sammensat: bakgrunden bratte bjerge, mellemgrunden mest granskov, mens forgrunden for størstedelen fyldes av en skummende elv med langsomt fald. Til venstre ligger en liten mølle, til høire et skur; paa en engslette foran skoven sitter en sauegjæter.

Farven er holdt ganske efter Everdingen i graalige, brunlige og dypt grønlige toner. Klipperne og stenene har det samme bløte, stofløse præg som i Everdingens billeder, men formgivningen er svakere og meget mere ustø. Skissen gjør i det hele det samme indtryk som en talentfuld, men vaklende kopi. Almindelig og abstrakt som skildringen er, kommer den dog Norges eiendommelighet et par streker nærmere end Everdingens kunst.

Denne første store komposition danner grundtypen for en hel gruppe «norske» landskaper, som Dahl malte i det lange tidsrum, før han saa Norge igjen: en trang dal, gjennemstrømmet av en elv med skog i mellemgrunden og lukket av høie fjeld.

Eller han lægger kompositionen paa en litt anden maate, saaledes, at fjeldene bare fylder den ene side av billedet og litt efter litt sænker sig i lavere strøk mot sletter og søer. Gjerne søker han, i saa tilfælde, at vinde likevegt ved at fylde

Den lille skisse er signert med Dahls navn og aarstallet 1815. Bak paa blindrammen kalder Dahl den skissen til sit første store billede, som han malte i Kjøbenhavn og solgte til kong Fredrik VI. Det maa saaledes være godtgjort, at det er en hukommelsesfeil, naar Dahl i selvbiografien til Berlinerakademiet har sagt, at det var i 1814, Fredrik VI kjøpte hans første store landskap.

forgrunden paa den motsatte side med enkle grupper av løvtrær, mest ek og bøk ofte med bladløse grener. Av husene eller av staffagen kan vi se, at disse billeder er tænkt som norske.

I den selvbiografiske skisse, som Dahl sendte Berliner-akademiet i 35, fortæller han, at han under sit ophold i Kjøbenhavn malte «deels tydske, deels norske Landskaber», altsaa frie kompositioner snart i en nordisk, snart i en mere sydlig karakter. Grænsen mellem disse to grupper er flytende; i mange tilfælde er det bare staffagen, som forklarer Dahls mening, og ofte er der en sammenblanding av norsk og unorsk, saa vi ikke vet, hvor han fører os hen: norske tømmerhytter og norske bønder sammen med mellemeuropæiske borge, eller vældige eketrær midt oppe i en «norsk» fjelddal.

Hele denne side av Dahls kunst, disse fri fantasibilleder i stor stil, er i den tidligste biografi over ham, i Brockhaus's konversationsleksikon fra begyndelsen av 20-aarene, efter tidens sprogbruk sammenfattet under navnet heroiske landskaper: det var for det «heroiske landskapsmaleri», Dahl utvikled sine anlæg under sit ophold ved Kjøbenhavns akademi. Misvisende som dette uttryk er efter vor tids sprogbruk, stiller det *en* ting klart: at denne side av Dahls kunst ikke stod som noget brud med de akademiske overleveringer, saaledes som det oftere har vært opfattet. Den kunde indrangeres under de akademisk hævdede kategorier, selv om den eide en rikere skapende evne og efterhvert fyldtes med mere og mere natur. —

Ved siden av Everdingen og Ruisdael var det især *Jan Both*, som øved en sterk indflydelse paa Dahls kunst. Dahl har kopiert to av hans italienske landskaper, det ene, et sol-varmt aftenlandskap, alt saa tidlig som i 1813. Væsentlige træk av denne komposition har han brukt til et litet «italiensk Landskab», som han malte i 1814, og som nu tilhører Bergens

billedgalleri. Det andet, fra mai 1816, var en gjengivelse av det store, prægtige morgenlandskap, som nu hænger i det danske nationalgalleri.

Kopien fylder næsten en hel væg i Siegwald Dahls dagligstue i Dresden. Det er en mere end almindelig dygtig kopi, energisk, fri, teknisk smidig. Helheten er grepet med overlegen sikkerhet, det er bare her og der i enkeltheterne, mest i noget haardt ved staffagefigurerne, at vi føler, det er en kopi.

I fuldt saa høi grad som Everdingens og Ruisdaels kunst har dette billede av Jan Both sat merker i Dahls utvikling. En række baade av hans «tydske og norske Landskaber» fra dette avsnit av hans kunstnerliv staar i gjæld til dette billede, ikke bare for visse hoveddrag i kompositionen — det festlige præg med den rolige likevegt av klipper og sammenslyngede eketrær —, men ogsaa for flere av enkeltheterne: gruppen med borreblade og siv og brombærranker har han likefrem overført til sine egne billeder.

Ogsaa mellemgrunden med søen, sletterne og byerne, som ligger i en kjøligere dis, klinger igjen i Dahls verker. Hele billedets formgivning har paavirket ham — inderlig og varig, følbart endog langt ut over Kjøbenhavnertiden —, især er det iøinefaldende ved løvverket, træstammerne og jordsmonnet. —

Over disse indtryk var det, Dahl bygged sine fri kompositioner. Everdingen, Ruisdael, Both og andre — kobberstikkunstnerne ikke at glemme — gav ham et rikt og forskjelligartet stof, som han søkte at smelte sammen med sine egne iagttagelser og med sine vake minder om sit hjemlands natur.

I en note i auktionskatalogen over Christian Thomsens malerisamling meddeles det, at Dahl under sit ophold i Danmark

Dahl kopierte Boths svære billede, i originalens maalestok, i en tid av 14 dage. Han hadde ikke raad til at kjøpe ultramarin, men maatte bruke pariserblaat til himlen.

fuldførte seks store landskaper, to av disse, deriblandt det sidste og bedste, til Thomsen selv.

De fleste av disse har jeg hat adgang til at se. Det første av dem er det billede, Dahl malte til den danske konge i 1815, — det, som jeg har talt om tidligere. Nr. 2 i rækken synes at være et landskap med vandfald, signert 1816, som nu hænger i utenrigsministerens værelser paa Amalienborg. Det vældige billede gjør et gammelmodigt indtryk med sin abstrakte komposition og sine galleriblekede farvetoner.

Heller ikke det næste store billede, som han malte i 1816, for Thomsen, gjør noget sammenhængende og tilforladeligt indtryk, skjønt det i flere retninger staar høiere. Da det hang paa foraarsutstillingen i 1817, var Dahl selv, har vi hørt, misfornøiet med det, han holdt det for et «nesten misløkket» arbeide.

Dette — som det foregaaende landskap — skal, efter staffagen og bondehytterne at slutte, gjælde for norsk. Men det er ikke mere end et litet hjørne i billedet, som gjør et norsk indtryk. Mest fremtrædende er et borglignende slot oppe paa et bjerg, bygget over en kunstig terrasse, paa buer, som danner porter for en mægtig fos.

Det fjerde av Dahls «store Landskaber» er rimeligvis partiet fra Vordingborgegnen, som Dahl malte til «Vennekredsen» i 1816 (2,50 m. bredt, 1,80 m. høit, se I side 41). De to sidste var begge «norske» landskaper. Det ene av dem hænger nu i det danske nationalgalleri, opført som «Vandfald i en norsk Bjergegn»; det er signert 1817 og var utstillet paa foraarsutstillingen aaret efter. Det avviger temmelig meget fra den almindelige type for Dahls nordiske landskaper.

Et «stort Landskab», nævnt av Dahl som fuldført for grosserer Nathanson høsten 1817 (se I side 44), synes identisk med «Vandfald i en norsk Bjergegn» fra 1817 i dansk nationalgalleri. Skulde dette derimot være *to* billeder, da kan ikke billedet til «Vennekredsen» være regnet med til de 6 «store Landskaber» i Thomsens katalog.

Istedenfor det dype dalføre ser vi væsentlig bare en brat klippeskrænt og elven, som fosser utover, mægtig i flomtiden. Det er utført med stor dygtighet, især vandet med alle de fine krusninger i løpet nedenfor fossen. I sin tid, i 1840, grep det endnu Raczynski i den grad, at han skrev: det «behøver ikke at sky sammenligninger med en Ruisdael eller Hobbema», — en underlig sammenligning. Vi skulde heller ventet «Ruisdael og *Everdingen*».

Med Everdingens kunst er dette billede i slegt; selv farvegivningen minder ikke litet om hans brunlig-grønne toner. Men virkningen er langt haardere og glattere og mere flat; for *vor* følelse gjør en andenhaands kunst som denne et forældet og gammeldags indtryk, mens Everdingens billeder har sin ungdom, om de ser aldrig saa gamle og medtat ut i det ydre.

Det sidste av Dahls store billeder skildrer Thomsens auktionskatalog som et «norsk Fjeldlandskab, der grunder sig paa Erindringer fra Egne i Bergens Stift. De høie, granbevoxede Fjelde indeslutte et Vand, der imod Forgrunden danner et lidet Vandfald. Længere tilbage sees flere Bygninger, og deriblandt en Vandmølle, som drives af en fra Fjeldet nedstyrtende Bæk . .» Maalene er opgit til en bredde av 95 tommer og en høide av litt over 68.

Til denne skildring har katalogen føiet følgende note: «Dette udmerkede Malerie er det sidste Kunstneren udarbeidede i Danmark og det 6te af hans store Landskaber. Da man havde bebreidet ham at han ikke nok udarbeidede disse, anvendte han overordentlig Flid paa dette Malerie, som han udførte til den afdøde Samler.» Ogsaa Dahl selv satte det meget høit, han regned det som et av sine hovedverker.

Graf Raczynski: «Geschichte der neueren deutschen Kunst» III s. 599.

Det er et stort og alvorligt billede, overraskende norsk i sine hoveddrag. Formen er git frit og sikkert, men tildels med en omhyggelig nøiagtighet, som virker smaalig. Farven er forholdsvis klar, skjønt endda noget brun og avbleket, uten større kraft i det grønne. I frisk og livfuld farvevirkning naar det paa ingen maate det store norske landskap, som han malte i Dresden aaret efter for prins Christian Fredrik. Med sine merker av den gamle tids opfatning betegner det høidepunktet av Dahls fantasikunst, inden han drog videre ut i verden, — det sigter fremover mot noget nyt og mere egte.

Dahls fri fantasilandskaper er like psykologisk interessante, som de er betydningsfulde i hans utvikling. Hovedgruppen mellem dem, de norske idealbilleder, danner det skjulte baand, som knytter ham til fædrelandet, de er uttryk for det dypeste grunddrag i hans kunstnerpersonlighet, de følger uadskillelig og altid med ham, — ut i den vide verden, til Dresden og til Rom. Det er ogsaa disse, som blir de seirende i hans kunst — seirende, fra det øieblik de viger, fra det øieblik de norske idealbilleder viger for virkelighetsbilleder av Norges natur.

Dahls sidste store norske landskap fra Kjøbenhavnertiden tilhører nu grev Moltke-Hvitfeldt, det hænger paa Glorup, grevens gods paa Fyen. En interessant liten gjentagelse av det samme emne, signert 1818, tilhører hr. administrator Holm i Kjøbenhavn.

Enkelte av Dahls mindre «norske og tyske» fantasilandskaper fra Kjøbenhavnertiden er kommet til Norge. Paa Dahls-utstillingen i 88 fandtes tre «norske», fra aarene 14 og 15, og *et* «tysk» signert 1816, det sidste utlaant av ritmester Th. Meyer. Med rike reminiscenser fra Jan Both og andre italieniserende mestre har det et roligt, klart og festligt præg, med en farve, som snarere er holdt kold end brunlig varm.

Et litet «italiensk Landskab» fra 1818 i vort nationalgalleri hører likeledes til denne gruppe av fri kompositioner i Jan Boths stil. Den tættere og strengere form peker mot en ny utvikling i Dahls kunst, som vi vil finde fuldt utpræget i hans Dresdenertid.

Men med sin psykologiske interesse og sin kunsthistoriske betydning er disse billeder ikke de mest *malerisk* værdifulde. Den største maleriske interesse ved Dahls arbeider i Danmark knytter sig til en anden side av hans kunst, til hans skildringer av den natur, som laa levende og umiddelbart for ham; i disse virkelighetsskildringer, fremfor alt i hans *naturstudier*, maa vi søke den sterkeste drivkraft for hans *maleriske* utvikling.

Med hans kunstneriske selvbevidsthet — har vi set — vokste ogsaa hans følelse av, at det var *nordisk* landskapsmaler, *Norges skildrer*, han vilde være. Men ikke i en alt opslukende ensidighet. Det var en glæde for ham at skildre *al* skjøn natur: Danmarks, Tysklands og Italiens *ved siden av Norges*.

Som han søkte veiledning hos Everdingen og Ruisdael til sine norske fantasibilleder, saaledes fandt han ogsaa for sine skildringer av Danmarks natur en støtte ved at studere og kopiere gamle mesteres verker.

I hans aller tidligste tid, da han følte sig tiltrukket av det mildt idylliske i hyrdelivs-billederne, var det reminiscenser fra Roos og Jan Vermeer de Jonge, som kom tilsyne i hans «første Arbeide i frie Natur», i et billede nede fra Præstø.

I 1812 kopierte han ogsaa *Hobbemas* to landskaper i grev Moltkes samling, som begge er i saa nær slegt med Danmarks venlige natur: disse fredelige idyller, hvor kjøreveien fører lunt gjennem landsbyen, gjennem lundene og langs markerne.

Naar vi ser, hvor fri og djerv Dahl var i sine kopier, undres vi mindre over, at han saa hurtig kunde naa saa vidt i sin egen kunst. I vort nationalgalleri hænger et skovlandskap, signert 1814, — hans første hovedverk, det første store merke-

Om Dahls «første Arbeide i frie Natur» se hans brev til baronesse Stampe I s. 35.

Dahls skovlandskap fra 1814 blev kjøpt i 1891 efter kammerherre Nägler i Kjøbenhavn. Efter dansk kilde skulde det være det ene av Dahls to «Land-

punkt i hans utvikling. I dette arbeide er han alt langt forbi sine samtidige i Danmark — forut for *alle* i djerv skapende evne, forut for de fleste i sundt syn og jevn, naturlig opfatning. For Eckersberg alene maa han vige i naivt, umiddelbart, førstehaands syn.

I en dansk bøkeskov paa en skovvei staar to mænd og læsser ved paa en arbeidsvogn, forspændt med en hvit og en brun hest. En halvgjemt bæk løper gjennem skoven. Mellem lyst graalige skyer kaster solen lysstreif over trækronerne og skovbunden.

Dahls opfatning i dette landskap staar for saa vidt i avledet forhold til Ruisdaels og Hobbemas kunst, som det er en lignende natur, de store nederlændere har fremstillet, paa en lignende jevn og naturlig maate. *De* har været de første til at vælge emner som dette og har ved sin kunst ogsaa vist Dahl veien. Men han er merkelig fri og selvstændig, hans eiendommelighet er alt saa personlig utpræget, at man kan kjende dette billede som Dahls mellem hundreder. Alle vil med overraskelse finde aarstallet 1814 paa dette friske skovlandskap, som har saa litet av galleribilledernes bleknede toner; det er snarere holdt blaaligt end varmt brunligt.

Mellem Dahls 13 arbeider paa foraarsutstillingen i 1815 opfører Carl Reitzel et par naturstudier: av et træ, set paa en klar eftermiddag, og av en mørk, skyfuld høstdag. Det var uten tvil den ene av disse, som var utstillet i 1888 under tittelen «Studie fra Præstø, 1814».

skaber» paa foraarsutstillingen i 1814. Det er sandsynligere, at det er malt senere under Dahls sommerophold ved Præstø. I «Charlottenborg-Udstillingerne» av Carl Reitzel er opført «Skovparti ved Engelholm ved Præstø» som utstillet av Dahl i 1815.

«Studie fra Præstø», som tilhører Dahls dattersøn hr. kaptein S. Bull, har hverken signatur eller aarstal; men bak paa rammen findes en paaskrift med Dahls haand, som sammenholdt med fortegnelsen over Charlottenborg-utstillingerne stadfæster baade tittelen og aarstallet. Studiens maal er 70½ cm. i bredden, 57 cm. i høiden.

Størsteparten av billedflaten er optat av en rik skyet, lys perlegraa himmel, som kaster enkelte milde lysstreif over egnen. Frit tegnet mot luften staar en ekestamme med faa grener og sparsomt løv. I forgrunden ligger et stengjærde, halvt overgrod av bregner, borrer, brombær og nesler. Flatt england danner mellemgrunden, som litt efter litt, umerkelig, gaar over i lave høidedrag med litt skov.

Den er noget av det talentfuldeste, Dahl har malt, — deilig i sin stemning, forunderlig original i sin opfatning.

Ogsaa i dette arbeide ligger galleriindtryk til grund for hans farvegivning og teknik. Hovedtonen i billedets kolorit er brunlig-graa grøn; den perlegraa luft bryter i det svakt *gullige*, blekt fiolette. Vi mindes baade, at Lorentzen hadde været hans lærer, og at han var glad i Everdingen og Jan Both.

Men trods dette har studien en fylde av natur, en rigdom av personlig stemning; det er, som om vi saa en ny og foryngetl tids frembrud gjennem den gamle kunsts blekede reminiscenser. Av sig selv uten noget forbillede i sin egen samtid har Dahl her fundet frem mot *vort aarhundredes* store, enkle *stemningslandskap*, le paysage intime. Denne naturstudies største eiendommelighet er den harmoniske sammensmeltning av gammelt med nyt og ungt. Hverken i den danske kunst eller i den tyske, like saa litet som i den franske (vel knapt engang mellem Georges Michel's stemningsbilleder) findes — saalangt min erfaring rækker — noget arbeide av en nyere landskapsmaler, som *saa tidlig* forbinder saa megen frisk natur med saa megen malerisk holdning og god, gammel overlevering. Vi maa uten tvil gaa til England, til Old Crome og til Constable for at finde Dahl overgaat i denne henseende. I sin sammensmeltning av gammel malerisk tradition med personlig stemning og personlig naturiagttagelse har denne tidlige studie av Dahl — den første egentlige naturstudie av ham, som vi kjender —

endog egenskaper, som vi til en vis grad savner i hans senere kunst: den djerve bredde og denne enkle, store holdning, — som alene brytes ved en litt smaalig behandling av forgrundens plantevekst. En studie som denne viser, at Dahls evne laa for det største, — for noget endda større end det, han naadde i sit livsverk.

Dahl synes ikke at ha malt mange naturstudier i sine læreaar i Danmark. Mest nøied han sig med at tegne skisser, forresten stolte han paa sin hukommelse og sit øvede øie.

Foruten naturstudien fra Præstø kjender jeg av selvsyn bare en eneste oljestudie fra disse aar, sandsynligvis fra eftersommeren 1817: den, som generalkrigskommisær Bull hadde utlaant i 1888, og som fremstiller «den store Kro» ved Fredensborg. Baade i størrelse og i opfatning har denne studie megen likhet med den tidligere fra Præstøegnen, uten dog fuldt at naa den i stor og enkel virkning: emnet er mere sammensat. —

De første selvstændige arbeider, som Dahl utstilled, var billeder av dansk natur: de to prospekter av Søllerød og av Mariendal ved Strandveien, paa foraarsutstillingen i 1813. Ogsaa i de følgende aar malte han en god del danske landskaper. Meget faa, neppe mere end en fem, seks av dem, er kommet til Norge, og selv i Danmark lar de sig vanskelig opspore.

Mellem disse billeder er der skildringer av høist forskjelligt indhold: aapne utsigter over sletter, søer og sund fra Sydsjællands og Nordsjællands venligste egne eller stille skovlandskaper med lune, bortgjemte bondehus; strandbilleder fra Møens klitter eller Kullens bjergpynt; prospekter med Roskilde domkirke eller Fredriksborg slot. Ogsaa i selve Kjøbenhavn fandt han emner til flere billeder, blandt andet til to sidestykker, som han malte for geheimeraad Bülow paa Sanderumgaard i 1817: utsigter over havnen med pakboderne, kranerne, lastepladserne og alle fartøierne.

Av skildringer som disse søkte han at gjøre stemningsbilleder ved at gi det skiftende i dagstid, i lys og i luft, — mindre ved at fremstille aarstidernes veksling. Især Fredriksborg har han skildret i vidt forskjellig stemning. Peder Hiort fortæller, at «det var noget ganske nyt at male dette Slot», dengang Dahl tok det som emne til flere av sine billeder. I det tidligste, fra 1814, har han fremstillet det maleriske slot ute i skovsøen i uveirsstemning med tunge «optrækkende» eller kanske snarere bortdragende regnskyer. Det er i mange maater et raat billede, tungt i formen, litet fint i farven, men merkeligt ved sin umiddelbare natursandhet uten større gallerilaan.

I 1817 malte Dahl slottet i maaneskinsstemning, i et billede, som nu hænger i det danske nationalgalleri, og som alt tidlig nød fortjent ry.

Minder av gammel kunst, især fra Both og van der Neer, klinger igjennem det og rykker det paa avstand fjernt fra vor tid, — gir det en egen tone av dæmpet, mildere klang.

Paa litt tungt blaaligt nær i løvets farver har det ikke noget *dødt* i tonen; der er et fint og lindt flytende lys i det hele billede, en bløt blanding av maaneskinnet med det sidste dagsskjær. En deilig følt farveskjønhet har især luften med de blekt fiolet-graalige skyer, som levner et svakt grønligt belte av himlen aapent for maanen, halvt gjemt bak grenenes løvverk.

Fredriksborg slot i uveirsstemning, datert 1814, blev ved auktionen efter Chr. Thomsen solgt til den nuværende eier, hr. grosserer le Maire i Kjøbenhavn, for 82 rigsdaler.

Tidligere, I side 44, er maaneskinsbilledet av Fredriksborg slot i det danske nationalgalleri, efter Reitzels Charlottenborgkatalog, sammenholdt med P. Hiorts skildring, nævnt som et av Dahls 3 billeder paa foraarsutstillingen i 1817. Men Dahls brev til Albrecht Jensen av 30. okt. 1817 taler for, at galleribilledet er en senere gjentagelse, malt til Bugge under eller efter Dahls ophold i Fredensborgegnen samme efteraar. Ved auktionen efter konferentsraad Bugge i 37 blev det solgt til Brøndsted for 295½ rigsdaler, den høieste pris, noget nyere billede naadde.

Men med alt dette er der dog noget flatt og haardt ved virkningen, — som de bedste gamle nederlændere har overvundet gjennem en rikere og friere teknik.

Mellem alle disse minder om gammel kunst er det eiendommeligt en gang at støte paa et billede av Dahl, som leder tanken hen paa en av hans samtidige, paa Eckersberg. Hos en brordatter av Christian Thomsen, i slegtens gamle hjem i Amaliegade, hænger et billede med utsigt over Sundet mot Skaane fra veien til det gamle Kalkbrænderi ved Kjøbenhavn. Ved første øiebliks syn spør man sig selv, hvad det er for en *dansk* maler, som har malt det: «Det er *ikke* Eckersberg?» Meget snart ser man, at der spiller et temperament ut av det ganske anderledes livfuldt bevæget end Eckersbergs. Det er en egte Dahl, hver eneste tone er hans.

Dette billede — malt kort før Dahls opbrud i 1818 — merker det høidepunkt av objektiv naturopfatning, som Dahl var naad til under sit ungdomsarbeide i Danmark. Det indeholder paa en vis maate løfter, som hans senere kunst, i sin *helhet* set, ikke har indløst — alt det lyse og klare, alt det nøkterne og rolig jevne, der er det store fortrin, som den danske malerkunst vandt i Eckersbergs strenge skole.

II

Alle de indtryk, som Dahl mottok av sin samtids nye kunst, samled sig til en eneste mægtig ubevidst indvirkning. Allerede under sit ophold i Berlin møttes han overalt, fra alle sider, av en strengere, tættere, knappere form: i Davids og Gérards portrætter like saa meget som i Schinkels landskaper, eller like fra Gottfried Schadows og Rauchs naturkraftige billedhuggerkunst i stigende grad til Overbecks asketiske andagtsbilleder, — overalt i alt nyt den samme strenghet, den samme knappe form som hjemme i Danmark var kommet ham nær i Eckersbergs verker. Davids skole, saaledes som den uttrykker sig i Eckersbergs kunst, kan i *malerisk formgivning* faa et formelig prærafaelitisk præg, — nærme sig Overbecks og de øvrige nazareneres uttryksmaate. Rent malerisk — formelt som koloristisk — møter begge retninger hverandre i et fælles grunddrag: de er begge vendt tilbake fra en overmoden utvikling og utlevede former til et naivere, barnligere, mere uutviklet syn.

Hele fastlandets billedkunst — ikke Englands malerkunst omkring aarhundredets skifte — var med om at gjøre dette

vældige tilbakeskridt, som — trods alle tap, trods det, at saa meget lært blev glemt — likefuldt var et saa avgjørende skridt *fremad* mot en ny utvikling.

Overskuer vi verdenskunstens historie i den gamle og i den nyere tid i et eneste stort overblik, saa er det, som om vi skiftevis i de forskjellige tidsløp møter en *utvidelse* og en *sammendragen* — til *ny* utvidelse: først i oldtidens kunsthistorie, siden, efter middelalderens forberedelse, i den nyere tids utvikling fra den tidlige renaissances første spæde vekst til høirenaissancens fulde utfoldelse, — fra det ængstelige og bundne til det frie og overlegne — videre ind i efterrenaissancens svulmende overfylde eller løse, overfladiske lek, hvor kunstens indre faste holdepunkter — den personlige følelse og den levende natursans — er tapt eller staar i fare for at tapes.

Henimot dette punkt var det 18de aarhundrede i mange stykker naad.

Stort set, trængte billedkunsten en fornyelse, trængte til at gjenvinde de indre holdepunkter, finde igjen sit livsprincip og sin sjæl. Og paa samme tid, som dette skedde, paa samme tid, som kunsten søkte at samle sig i indre kraft, blev den sammentrængt og fortættet i sine ydre former.

Siden den store renaissance er der ikke noget omslag i verdenskunstens historie mere omfattende og revolutionært dyptgripende end det, som fuldbyrdedes samtidig med den franske revolutions historie, — overfladisk set likesaa pludselig, men i virkeligheten likesaa sikkert forberedt som den politiske og sociale omveltning.

Og i denne kunstneriske revolution var Tyskland like saa meget med som Frankrige. Ja vi kan endog — som den tyske kunsthistoriker Anton Springer fremhæver — «med større ret

Anton Springer: Die Kunst des 19. Jahrhunderts. 2det oplag side 17.

tale om en kunstrevolution i Tyskland end i Frankrige». Saa revolutionær Davids kunst var baade i aand og i form, var det allikevel — netop fordi *Frankrige* eide en virkelig national billedkunst, mens Tyskland saa længe væsentlig hadde levet paa laan — en *større* sum av den gamle tids akademiske kunnen, som redded sig over i Davids verker og Davids skole, end indenfor den tyske utvikling efter dens brud med den gamle tid. I Tyskland stod de unge kunstnere efter bruddet med akademiernes «Zopf» væsentlig overlatt til sig selv, til sin egen begeistring og til sine famlende forsøk, mens Davids skole, som et nyt akademi, fra først av bød den franske kunst i vort aarhundrede et fast kunstnerisk holdepunkt.

Hvad der, malerisk set, er en av de svakeste sider ved Davids skole — dens overveiende plastiske præg —, det er i en anden henseende dens styrke. Det har git den franske billedkunst dens faste rygrad; dens plastiske formsikkerhet har bevist sig som en kraft av største bærevidde — ikke bare for det franske maleri, men middelbart og i fuldt saa høi grad for den franske billedhuggerkunst.

Formelt var det netop dette plastiske princip, denne *formens* fortætning, som verdenskunsten trængte: en reaktion mot den gamle tids utviskede former og mot dens fortyndede, blodløse præg.

I sit verk over Winckelmann har Carl Justi meddelt et citat av den 85-aarige Giov. Pietro Zannotti i Bologna: «Det forekommer mig, skrev han i 1758, som om de tre kunster for tiden er syke til at fortvile over. Kunstnerne avskyr lægemidlet, og kunstkjenderne smigrer for dem. Først maa ukruddet, som smitter den gode sæd, lukes væk. Naar saa alle de onde eksempler er utryddet; da maa kunsten igjen grundes paa naturen alene. Og her, paa dette punkt, maa man atter komme tilbake til Cimabue og Giotto, og saa med aarenes utvikling

til Michel Angelo og Raphael og deres ædle efterfølgere, hvis fotspor nu tildags ingen mere søker eller gaar.»

Paa lignende vis taler andre mænd som forbud for en ny tid. Med Laugier's Essay sur l'architecture av 1752 aapnes kampen mot rokokotidens kunstneriske utsvævelser for at føre arkitekturen tilbake til bygverkets indre naturlige lov og redde selve dets konstruktive princip fra en vildt overgroende ornamentiks vilkaarlige luner. Det aarhundrede, som i sin kunst begyndte med regenttidens manierert yndefulde, paa en gang vilde og elegant sirlige lek, endte ikke, før det fandt sit ideal i den doriske stils strenge og nøkne alvor.

Samtidig med at begeistringen og sansen for den klassiske oldtids kunst er i stadig stigen, søker man overalt ro og faste grænser. Hvor den naturlige rette linje er bøiet eller skjult, blir den igjen trukket ren og lagt aapen. Hvor omridsene er utvisket, trækkes de atter skarpe og klare. Overalt uthæves profilen, konturen, grænserne.

Hvad Lessing *ideelt* søker: at faststille digtningens og billedkunstens grænselinjer, fuldbyrdes ogsaa mer og mer indenfor de forskjellige kunstformers enemerker. Plastikken og arkitekturen samler sig for at finde sit eget princip og sine egne grænser, efter alle det maleriske princips overgrep. I den grad mægtig er begeistringen for den klassiske oldtids strengere former, at da hele denne utvikling, som med en vis ret er blit kaldt ny-renaissancen, har naad sit høidepunkt i *empire*-tidens billedkunst, da er der i virkeligheten sked et nyt overgrep til den motsatte yderlighet, et overgrep av det plastiske ind over det maleriskes enemerker. Ikke alene billedhuggerkunsten selv er som bundet i et linje-net av konturer — Thorvaldsens kunst f. eks. er væsentlig en linjekunst av harmonisk skjønne omrids —,

Om Laugier's betydning sml. Carl Justi: Winckelmann. I s. 264.

men ogsaa maleriet, fremfor alt som det opfattes av *David* og hans skole, griper sin opgave overveiende plastisk. Selv farvegivningen har byttet sit gamle stofløse, ulegemlige præg med en haard og haandgripelig fasthet, som kan virke med marmorets kulde — — Det nye aarhundredes billedkunst bærer i mange maater altfor tydelige merker av, at dens sidste og avgjørende gjennembrud ved David og hans samtidige er sked ved revolutionær vold.

Den franske kunst i den sidste halvdel av det 18de aarhundrede, forut for David's revolution, var i en jevn og sikker utvikling. Veiledet av de klassiske oldtidsmønstre fra det nyfundne Herkulanum skapte den sig sin egen stil — *Louis seize*-stilen — med sin strengere linje og sin enklere smag, av en forunderlig graciøs skjønhet, som i malerkunsten har fundet sit mest typiske uttryk i Prud'hons kunst, hvis fine profil har laant litt av de gamle kameers spæde ynde. En tegner som Moreau le jeune, en billedhugger som Houdon, en av de største portrætkunstnere, som har levet, malere som la Tour og Chardin — for bare at nævne nogen faa kunstnernavne av de aller bedste — viser, at tiden ikke mangled fornyende kræfter, at billedkunsten eide magt til at skape ungdomsfriske verker, hvor natur, karakter og sandhet var forenet med aand, med nedarvet skjønhetssans og ynde.

Selv indenfor den danske malerkunsts fattigere enemerker finder vi et fornemt uttryk for Louis seize-tidens stilfulde og maleriske følelse, -- et langt finere end hos Juel, skjønt ogsaa Juels kunst var et utslag av tidens selvfornyende kraft. Det er et billede av Vigilius Erichsen i det danske nationalgalleri: hans portræt av dronning Juliane Marie fra 1778, i hel figur, frit staaende i en Louis seize-interiør.

Hver gang vi mindes al denne sunde, noble og utviklingsdygtige kunst, er det, som om vi kunstnerisk maa angre

revolutionen. Saa nødvendige og historisk uundgaaelige og saa radikalt fornyende revolutionerne har vist sig at være, har enhver revolution allikevel sin forbandelse. Likevegten, som er forstyrret ved det voldsomme utbrud, vindes sent og vanskelig tilbake, — uten at tælle alle de *tap* av indvundet dygtighet, av arvet overlevering, som enhver revolution volder. Der er en indre sammenhæng mellem den historiske kjendsgjerning, at vort aarhundredes kunst er grundlagt paa en kunstnerisk — og politisk — revolution, og den eiendommelige ubestemthet ved dens karakter: at den i høiere grad end nogen tidligere tids kunst savner en sikker og sammenhængende stilfølelse. Ute av likevegt svinger den uten at finde hvile i en hel og samlet stræben.

Watteaus skjønne og yndefulde billede «indskibningen til Cythère», Venus's ø, hvor par for par, som i takt av graciøse melodier, vandrer mot det gyldne skib, som vugger seilefærdigt ved stranden, blomsterkranset av flagrende amoriner, dette aandfulde kunstverk, kanske rokokotidens første, et av de mest intense uttryk for fransk aand, brukte Davids elever til skyteskive for lerkugler, æltet av deres plumpe malerfingre. Anderledes gaar det ikke, naar sans-culotterne trænger ind i kunsten.

Men saa var det ogsaa til gjengjæld ganske anderledes mægtige tanker, som fyldte disse unge mænds sind, dypere livsværdier, en *ny* tids aand, hvis ideal var manden og helten, ikke kavaleren, som spiller hyrderollen i en ballet. En alvorligere opfatning av det menneskelige, en utdypelse av livsværdierne baner altid veien for en utdypet kunst.

Den samme revolutionære aand, som bar David og hans skole, og som ikke kjendte til pietet for sit aarhundredes maleriske overlevering, gjennemtrængte ogsaa de tyske banebrytere for den nye tid. *Carstens* i sin menneskefremstilling

og *Koch* i sin stortænkte landskapskunst var begge like saa pietetløse overfor det gamle aarhundredes akademier som utpræget plastiske i sin maleriske opfatning. Da Carstens brøt med akademiet i Kjøbenhavn og med Abildgaard, fik han ogsaa den skjæbnesvangre hilsen med paa veien av sin lærer, at han aldrig i livet vilde lære at male. Efter sin naturbegavelse var han uten tvil et kunstnerisk geni, skapt til billedhugger meget mer end til maler; men hans livsverk blev en kunstnerisk abort, og han bragte det ikke videre end til at nedlægge sine geniale tanker i tegninger og farvelagte blade. En mægtig del av hans skaperaand, dæmpet til en mildere kraft, gik over paa *Thorvaldsens* harmoniske billedhuggerkunst: det blev i en billedhugger, at den dansk-tyske ny-renaissance, efter hele sin plastiske utvikling, satte sin rikeste og modneste frugt.

Hos den nye retning, som snart brøt sig vei ved siden av den ældre og første omkring Carstens og Koch, var det i langt høiere grad idealerne, som skifted, end den kunstneriske form: oldtidens (og renaissancens) klassiske tanker maatte gi mer og mere rum for de kristelige og middelalderens romantiske, mens *formens maleriske* præg — det, vi kan kalde det *indbyrdes forhold* mellem linjen og farven som kunstnerisk uttryksmiddel — ikke led nogen væsentlig ændring. Den sterkest utprægede skikkelse mellem de nye mænd — *Cornelius* — lærte like saa litet som Carstens at male. Asketisk i forhold til farvens skjønhetsverden, eller snarere likegyldig, søkte han i mægtige kompositioner med skarpt trukne omrids uttryk for dype tanker og kraftige karakterer, mens de egentlige nazarenere, som *Overbeck*, med sin mildere og bløtere natur søkte ind i den tidligere renaissances mest fredlyste egne — hvor Fra Angelico, Perugino og Francia hadde vandret — for at finde det naive, ofte halvt famlende uttryk for sine fromme følelser, i en barnlig elskværdig glæde ogsaa ved skjønne, himmelrene farver.

Gjennem denne utvikling var en god del av den gamle Zannotti's profetiske ønsker gaat i opfyldelse. De «onde eksempler» var ryddet op med rot; i flugt fra den gamle unatur søkte malerkunsten tilbake, — tilbake like til Giotto's spor.

I denne nye kunst var der en ren og levende begeistring, en indre fortættet kraft i gemyt og følelse, som staar i den skarpeste motsætning til den utlevede tids tomme rutine. Samtidig kom ogsaa en naiv og inderlig naturfølelse til frembrud paa mange punkter. Selv Cornelius opmuntred varmt den unge og naive, strenge og samvittighedsfulde landskapskunst hos August Heinrich og Fohr, likesom han ogsaa forstod at skatte kunstnere som Friedrich og Dahl. I al ny, kraftig kunst saa han en forbundsfælle mot den gamle, sløve rutine.

Hele fastlandets malerkunst i vort aarhundredes begyndelse — baade den franske med de haarde skulpturformer, og den tyske med de skarpe kartonomrids og de spæde, stive linjer — var *ikke koloristisk*. Men den hadde paa den anden side *ikke noget koloristisk usundt*, i hvert fald ikke uten paa de punkter, hvor den var stivnet i maner.

Faren for den tyske malerkunsts harmoniske utfoldelse laa ikke først og fremst i dens mangel paa friere maleriske uttryksmidler — de kunde utvikle sig gjennem en naturlig utvidelse —, heller ikke saa meget i dens laan av gamle tiders former, — efterlignelsestrangen, hvor den er alvorlig og naturlig, er en barnlig egenskap, som med tiden kan skape sig sine selvstændige uttryk for en umiddelbar naturopfatning. Og i mange henseender var det en naturlig trang, et umiddelbart og uaffektert følelsesliv, som førte en stor del av den tyske malerkunst ind paa nazarenernes prærafaelitiske baner. Efter bruddet med de

Om Cornelius's forhold til August Heinrich, Friedrich, Dahl (og Fohr), se foran I side 106 og Karl Försters Biographie side 158.

utlevede akademiske former hadde den igrunden selv en uutviklet tids naivere kunstsyn.

Den dypeste grundskade ved den tyske billedkunsts utvikling har vist sig at være dens litterære væsen, dens indadvendte retning imot tankelivet, dens trang til at kappes med digtekunst og filosofi. Det indadvendte sind hænger sammen med det dypeste i det tyske folks aand, med dets religiøsitet, med dets musikalske stemningsliv, med dets mægtige digterevne, med dets altomfattende videnskabelige grundighet. Men sindets indadvendthet har paa den anden side sløvet dets kunstneriske sans, dets umiddelbare glæde i formernes og farvernes uendelige liv, svækket sjælens og øiets glæde i den *ydre* billedverden, som dog er og blir *billed*kunstens egentlige særomraade, selv ogsaa der, hvor billedkunsten er *kaldet* til at ta kampen op med digtningen — saaledes som den tyske billedkunst i romantikkens tidsrum har gjort det saa vidunderlig fint og yndig ved mænd som Moritz von Schwind og Ludwig Richter.

Lessings aandfulde forsøk, i «Laokoon», paa at trække billedkunstens og digtningens grænser naadde ingen større og lykkeligere følge for den tyske billedkunst. Den store kritiker og digter gik til sin opgave med langt mere skjøn paa digtningens væsen end paa billedkunstens, hvor han efter Rumohrs dom «savned enhver sakkundskap». Saa ensidig humanistisk var hans kunstopfatning, saa idealistisk tilspidset hans *skjønhets*teori, og paa et saa uhyggeligt sæt spøkte begrebet av et «*ideal*» selv i Lessings klare hjerne, at han i kunstens store rike ikke fandt noget rum for landskapet, — knapt nok for

Sml. *Rumohrs* fine kritiske bemerkninger til *Lessings* «Laokoon» i hans «Italienische Forschungen» I side 129 ff., hvor han — efter *Herders* aandfulde forbillede i «Kritische Wälder, erstes Wäldchen» — paaviser uklarhet i selve Lessings grundbestemmelser. Fremdeles It. Forsch. side 54 og 145, hvor «Laokoon» er citert.

portrættet. Landskapet hadde i Lessings tankegang «*intet* ideal», portrættet kun et underordnet, fordi det alene er istand til at uttrykke «idealet av et bestemt menneske, ikke av et menneske i almindelighet».

Den romantiske bevægelse, som fra det 18de aarhundredes slutning brøt sig frem i Tyskland og trængte den klassiske ny-renaissance i bakgrunden, var overmaade vel skikket til at utvide et for trangt skjønhetsbegreb. Men til gjengjæld var den blind for det sunde i Lessings tanke om begrænsningens nødvendighet.

Det grænseløse, svømmende, det sammenblandende er et særkjende for den romantiske begeistring: Tysklands romantiske malerkunst satte det snarere som sit hovedmaal at kappes med digtekunsten, filosofien og religionen end at bli sterk paa sit første og egentlige omraade: det maleriske og det kunstneriske.

Og Tyskland har hat sin *filosofi*. Dens spekulative æstetik kan ha utvidet den filosofiske verdensopfatning; men den har ikke styrket folkets kunstneriske kraft — *derfor heller ikke dets kunstneriske selvstændighet.* Den har ledet dets tanke mot de ukunstneriske sider av kunsten og git baade dem, som skulde skape, og dem, som skulde nyde kunst, en lang og tung lænke av teoremer at slæpe paa. Madame Staël fremhæved det allerede i aarhundredets første aarti: «Tyskerne *opfatter* i almindelighet kunsten bedre, end de utøver den . . Mellem sig og gjenstanden, som de vil male, synes de at føle en mangfoldighet av avhandlinger over maleriet og skulpturen, over ideal og virkelighet, og kunstneren er ikke længer alene med naturen.»

«Bak klipperne ved Dover», med sin gamle, grundmurede frihet, laa *England* væsentlig skaanet for fastlandets politiske storme. Uten revolutionært brud, tilsvarende jevnt og ufor-

styrret foregik den kunstneriske fornyelse Det 18de aarhundredes vaagnende naturfølelse, den voksende trang til en naturlig og uttryksfuld kunst skapte sig eiendommelige, egte nationale former. Med støtte i Nederlandenes og Italiens bedste maleriske overleveringer hadde mænd som Reynolds, Gainsborough og tilsidst Constable — fremfor alt i portrættet og landskapet — utviklet en helt igjennem malerisk stil, som i sin frie, aandfulde skjønhet stod i den skarpeste motsætning til fastlandets kolde skulpturformer og tørre konturkunst omkring vort aarhundredes frembrud. Det var England, som mer end noget andet land redded de *maleriske* principper over i det nye aarhundrede, og som styrked Frankriges unge malere, da de et par aartier senere i romantisk begeistring brøt med Davids klassiske tvang.

Saa meget merkeligere er det at se den engelske malerkunst tape i aandfuld frihet, bli pynteligere og glattere, faa noget glasagtigt haardt eller penslet og staalstik-pinligt — netop som den franske malerkunst frigjør sig og vinder mere aandfulde maleriske former. Og Englands malerkunst var ikke naad henimot vort aarhundredes midte, før ogsaa den fik sin «præ-rafaelitiske» skole, saa fuldblods som nogen, — et saa konsekvent tilbakeskridt til en uutviklet tids syn som vel muligt.

I overgangstiden omkring det egentlig avgjørende vendepunkt har formopfatningens forvandling selvfølgelig sat sit merke ogsaa i de enkelte kunstneres utvikling: deres ungdomsarbeider er i regelen præget av den ældre tids smag. Dette gjælder David og hans tidligste franske elever — som f. eks. Gérard — ikke mindre end hans danske elev, grundlæggeren av Danmarks nyere kunstutvikling. I sine første større ungdoms-

arbeider var ogsaa *Eckersbergs* farve «brun og Abildgaardsagtig», og hans form hadde endda ikke det faste og tætte præg, som den fik i Davids skole.

I den sal i Kjøbenhavns akademi, hvor hans lærer Abildgaards aktstudier hænger, er der ogsaa en akttegning av en av Eckersbergs mest fremragende elever, Købke: en nøktern, streng, tør redegjørelse for menneskelegemets naturlige forhold og former, uten alle fagter, uten alle vridninger, uten enhver idealstiliseren efter Michel Angelos mægtige fylde. En umiddelbar sammenstilling som denne illustrerer formfølelsens og smagens forvandling klart og levende for alle.

Ogsaa *Abildgaard* sigted paa sin vis frem mot en renere opfatning av antikken og renaissancen, i det spor, som Raphael Mengs, Winckelmanns ven, hadde brutt, — det var ikke for ingen ting, Abildgaard var Thorvaldsens lærer. Man har kaldt ham kolorist, og han *var* det, — omtrent som Raphael Mengs var kolorist, en eklektisk efterligner med avkræftet kraft og fortyndet styrke. Abildgaards *farve* trængte i høieste grad til en fortætning, igrunden endnu mere end hans formgivning.

Hvad Abildgaards farve mangled — netop det, som den danske utvikling savned hos ham og hos hans skole —, det fik den tilgavns gjennem Eckersberg og den skole, Eckersberg grunded. Mens Abildgaards kolorit løser alt op i duft, i et let, luftigt *sfumato*, er Eckersbergs farveprincip bygget paa det mest haandgripelige grep i lokalfarven.

Ved sin stivnakkede konsekvens, ved sin gjennemførte tilslutning til naturen har Eckersberg, baade som figurmaler og som landskapsmaler, grundlagt en skole, som i sin klare og greie utviklingsgang viser en enklere og mere sluttet følgerigtighet end nogen anden skole i vort aarhundrede. Den danske malerkunst er det mest typiske eksempel paa en malerisk

fortætningsproces med en tilsvarende jevn og naturlig utvidelse, som vort aarhundredes kunsthistorie kjender.

Alt inden sit opbrud var Dahl kommet ind under denne mægtige forvandlings indflydelse. Fremfor alt tilskyndet ved Eckersbergs eksempel hadde han, især i den sidste tid, lagt sig efter en tættere, strengere form. Det var enslags tugt, som drev ham til at lægge en saa «overordentlig Flid» paa sit sidste store billede i Kjøbenhavn, det norske landskap til Thomsen: man hadde anket over, at han ellers «ikke nok udarbeidede» sine ting.

Da han drog ut i verden, ledede hans utvikling midt i sin avgjørende vekst ind under en lignende mægtig umiddelbar indvirkning ved alt, hvad han saa av samtidens kunst. Netop ved denne tid — aaret 1818 — hadde formforvandlingen naad sit høidepunkt i Europa. Aaret efter reiste Frankriges «romantiske» malerkunst, en ganske anderledes *malerisk* utpræget romantik end den tyske, oprørsfanen mot Davids klassiske tvang — gjennem Géricault's vældig bevægede skildring av de skibbrudne fra «Medusa». Og allerede før Géricault's tidlige død, i 1824, var den nye kunst saa lykkelig at vinde en ny fører i Delacroix's glimrende geni, utrustet som faa eller ingen i vort aarhundrede til med henførende magt at tolke farvens dypeste mening.

Men Tyskland fik ingen Géricault, Delacroix, like saa litet som det hadde hat nogen David. Indtil videre gik utviklingen frem i det nylagte spor uten utprægede *maleriske* interesser, og uten at noget banebrytende koloristisk geni viste nye veie mot rikere og fyldigere maal. Just samme aar som Géricault utstilled sit epokegjørende verk i Frankriges hovedstad, flytted Cornelius fra Rom til Tyskland, hvor han samled ungdommen omkring sig i begeistring for at skape en national og monumental kunst.

Den nye landskapskunst, som i Tyskland sammen med genremaleriet vokste op som en spredt og tynd underskov i skyggen av denne monumentalkunst, hadde et spinkelt utseende. Det var en ærlig, men tam kunst med bundne og ufrie former. Saaledes, som denne kunst utvikled sig til ind i 30-aarene, adskilte den sig igrunden ikke meget fra den danske. Vi ser ogsaa, at de danske malere færdes sammen med de tyske i gjensidig venskap og forstaaelse saavel i München som i Rom.

Ogsaa Friedrich, som Dahl satte saa høit, og som av alle kom i det nærmeste forhold til ham, hadde, malerisk set, litet utviklede uttryksmidler: en enkel og nitid tegning, og en totalvirkning, som mangen gang kan minde om dansk kunst.

Størstedelen av de unge landskapsmalere, som arbeided sig frem, søkte i naiv efterligning av enkeltheterne at komme naturen ind paa livet, ta alt med, uten øie for den maleriske helhet. Ikke mindst de unge malere, som valgte Dahl til lærer, delte dette syn. Ludwig Richter, som i sine dagbogsoptegnelser fra disse aar nævner Dahl med den største beundring og stiller «Dahls vildhet» side om side med «Claudes store stil» — rigtignok ogsaa med Dietrichs «behagelig stafferte» landskaper — som forbilleder for sig til at vælge mellem —, uttalte med styrke, at han ikke vilde arbeide i den tvungne og ufrie maner som «Dahls efterlignere».

I breve fra 1821 og 22, sendt til Thorvaldsen med landskapsmalerne Götzloff, Carl Wagner og Oehme, fældte ogsaa Dahl en skarp dom over det, han kaldte «Nutidens tørre udpenslede Maneer» og over de «tørre Naturefterlignere» selv

Genremaleren Vilh. Bendz, Fearnleys og Morgensterns ven, skriver i 1831—32 til sin lærer Eckersberg fra München: «Iblandt Genre- og Landskabsmalerne har jeg derimod fundet en alvorlig Stræben imod det, som jeg ogsaa ønsker at naae. Jeg besluttede derfor at blive Vinteren over her, fordi jeg troede, at det kunde blive lærerigt for mig.» Danske Samlinger II 1 side 314.

mellem hans egne elever. Et par aar efter kritiserte han paa en lignende maate — i breve til prins Christian og til Eckersberg — sin elev den danske landskapsmaler Fabritius de Tengnagel for hans «Peenhed» og «Pelle-Flied».

Dahl var efter hele sin ildfulde, bevægelige natur lagt for det frie og brede. Til ut i 30-aarene stod han som en av de frieste og bredeste malere inden sin samtids tyske kunst, — skjønt uten at støte ved sin frihet. Saa raskt Dahl malte, fandt Julius Schnorr dog ikke hans arbeide for «flygtigt eller overfladisk», uten tilstrækkelig gjennemførelse av enkeltheterne.

Det kunde endog hænde, at Dahl blev dadlet for «smaalig» utførelse. I Schorns Kunstblad for 1820 findes en længere kritik over Dahls arbeider paa aarets akademiutstilling i Dresden, med ødslende ros over Dahls geni; foran den lekende lethet i det store bjerglandskap, som Dahl hadde malt til Roesler, med den fossende elv kjendte kritikernes beundring ikke grænse: «her er mer end Everdingen og Ruisdael!» Men trods den store lethet i alt, var der i forgrunden, i stenene og plantevéksten, noget, som minded om et elevarbeides ængstelige pinlighet, — selv om det i avstand smelted sammen til en forholdsvis sand tone.

«I dette ser Dahls blinde beundrere et ganske nyt og eiendommeligt utslag av hans geni. De sier: «Paa denne maate naar han naturen bedre end alle tidligere landskapsmalere, han fastholder masserne i deres storhet, men gir dem samtidig alle naturens enkeltheter. I naturen svinder enkelt-

Det publikum, som tiltaltes av F. de Tengnagels penhet og pilleflid, karakteriserer Dahl som «den Deel af Publicum, der saa at sige kun seer en glat Overflade, eller rettere, et behageligt Snak, og saagar foretrækker dette for naturlig dyb Sands, og denne Deel af Publicum er større, end man skulde troe.»

heterne for os, naar vi retter øiet mot det store hele, men aapner sig igjen for vort blik, saasnart vi søker den skjønne enkelthet. Et lignende indtryk gir Dahls landskaper. Alle enkeltheter er ikke møisommelig utpenslet, men henkastet *alla prima* i utrolig hurtighet . .»

Den samme kritiker kaldte Dahls medlemsarbeide — i Dresdenergalleriet — en uværdig prøve paa hans kunst: «Birken, som rystes av stormen, er holdt smaalig og ligner et fabrikarbeide; partiet med planterne til venstre ser ut som broget strøsukker.»

Vor tid maa i mange dele gi kritikeren ret *mot* «Dahls blinde beundrere». Dahls *form* har i forhold til vor tids stræben som oftest noget smaat og spidst, enkeltheterne trænger sig frem med for stor styrke; og *farven* virker haardt.

Den store, sterke tidsstrømning, som møtte ham midt i hans utvikling, har til en vis grad sammentrængt hans form. Ved at følge tidsretningens stræben efter strenghet, efter fastere tak om tingene — tættere grep i naturen har han maattet bøte med tapet av noget av det gamle aarhundredes dekorative frihet. De bedste av Dahls ungdomsarbeider fra Kjøbenhavnertiden har reddet noget av den gamle tids maleriske overlevering over i vort aarhundrede: en storhet og bredde, som vi savner i det meste av hans senere kunst.

Sammenligner vi Dahls ypperste ungdomsarbeider, f. eks. studien fra Præstø eller bare hans skovinteriør fra 1814 i vort nationalgalleri, med hans senere kunst: med det hovedindtryk, som hans færdige *billeder* levner, eller sammenligner vi mængden av hans billeder med hans friskeste, mest umiddelbare naturstudier, da føler vi, at han under andre forhold med rikere maleriske tilskyndelser uten tvil vilde naad en friere, bredere — større kunst: hans aand laa i mangt for det største. Gjennem tidsstrømningens ubevidste indvirkning og ved omgivel-

sernes uundgaaelige indflydelse blev han bundet av sin tid, — av de feil, som han selv dadled.

Det var det skjæbnesvangre ved Dahls giftermaal, at det ændred hans reiseplaner og avkorted hans vandreaar. Det skulde uten tvil sat merke i hans utvikling, om han hadde naad til Paris, som han tænkte, naad dit i 1822, som Delacroix utstilled Dantes og Virgils færd over Styks i sit farvemægtige billede, — eller om han var kommet til *England* — han bar alt en anbefaling til London i sin tegnebog — og hadde lært *Constable's* kunst at kjende. —

Ved Dahls utenlandsfærd er et hovedavsnit i hans kunst klart og avgjort merket. Er man fortrolig med hans maleriske utviklingsgang, vil man i regelen straks kunne se, om et billede av ham er malt før hans opbrud fra Danmark eller efter. Bare ved et enkelt billede fra den aller sidste tid før avreisen kunde der være tale om nogen tvil.

Det var en ny utvikling, som i denne overgangstid var fæstnet i Dahls kunst. Som ny blev den ogsaa opfattet av hans samtid.

Vi kjender nu de «skammelige Beskyldninger», som Thomsen og Fick retted mot Dahls billeder fra Tharandt og fra Plauenscher Grund, da han sendte dem fra Dresden til Kjøbenhavn i begyndelsen av 1819. I et brev til sin ven Devegge, som er fundet frem, efterat de første avsnit av dette verk var trykt, har Dahl avskrevet store dele av Thomsens og Ficks breve. De viser, at det nye i Dahls — og i Eckersbergs — kunst stod som et voldeligt brud med den gode overlevering.

Dahls brev er velvillig sendt mig fra hr. A. Læssøe, assistent ved kobberstiksamlingen i Kjøbenhavn. Dahls retskrivning i avskriften av Thomsens brev til ham er her gjengit uforandret.

Thomsen har hat søvnløse nætter for Dahls skyld, for sin «arme, arme ulykkelige Dahl», — med de ord begynder han sit brev. Han ønsked, han var i Dresden for at vække ham av hans drøm, rive ham «fra en Afgrund, der hver Dag bliver farligere for Dahl».

«Jeg havde troet, at Deres Penselfærdighed kunde en og anden Gang forført Dem, til at give os afjagede Malerier at De med Tiden kunde falde ind i fiolette eller graalige Toner som De undertiden hælder til, men aldrig, aldrig drømte jeg om, at Dahl kunde staa fare for at miste, det kostbareste han som Kunstner ejer — Hans *Orginalitet*; hvor dybt *fornedrer* han sig ikke ved at synke ned til en Efterlignen af Manjerister, han som kunde herske, bliver til disses Tjener. — End ikke Skyggen af Dahl er tilbage, i de indsendte Malerier og naar jeg ikke paa enkelte smaa Steder kjendte Deres Pensel, ville jeg have Møje med at overbevise mig om, at De vare malede af Dem. — Den Plaunische Grund, er et *fransk* glimmer Maleri hvoraf vi i Hr. Eckersbergs Landskaber have Prøver, det hører til disse Manjeristers Troesbekjendelse at det mest glimrende Lys, i *alle* deres Malerier og *alle* Steder i deres Malerier skal gjennemstrømme alt, ligemeget om Fornuften og Gjendstanden fordrede noget gandske modsat, derfor malede Eckersberg truende Ruiner, underjordiske Gravvælvinger Alvor bydende Kierker skumle Munkegange, alt *tankeløst* lige glimrende. — Det hører til disse Manjeristers Særkiende, at efter at de har udspredt Lys overalt naturligvis i Skyggerne og Reflexerne *stærkere* end i Naturen, vil de ikke anvende nogen kraftig Modsætning i Forgrunden, men troe at bringe denne frem og Baggrunden tilbage, ved at dynge Brillanthed paa Brillanthed, ej liggende Mærke til, at de ved at sette mange rene glimrende Farver sammen, let blive brogede, at de dræber all Saft og Kraft og Virkning i Maleriet og at det undertiden hender sig,

at de Dyr og Figurer hvorpaa især denne Glimmer anvendes, falder udaf Maleriet — just saadan et Malerie er den Plaunische Grund, og det malet med en Fasthed en Øvelse i denne fordærvelige Skoles Smag, at man skulle bande paa, De aldrig havde malet anderledes men var en aandfuld Disipel, af en af Hoved Manieristerne i den. —»

«Det er ikke allene min, men alle Fornuftiges Mening, at Deres Fredensborg, og Kalkbrænderiet netop staar paa Vendepuncten, — saavidt, og ikke videre med Lysglands og Farvepragt, en grad mere og det er Maneer, efter mit Øje er dette Stykke i det mindste to Grader videre — *Tarand* er som Malerie betragtet mere usamenhængende, det behager de fleste endnu mindre end den Plauenske Grund, men mig er det i visse Maader kjerere, thi det viser mig, at De endnu svever imellem flere Manerer og ikke gandske har henkasted Dem i en — Luften, Ruinerne Toppen af Poplerne ere malede i den Dresdener Smag, velbekjendt af Meyers og Hansens svage Efterligninger og de farvede Prospecter, disse Dele er tildels aandfulde og smukke, men nu da De er kommet omtrent midt ned paa Ruinen og skulle til at male Treerne i Skyggen har De ikke kunnet beqvemme Dem til giøre dem brune eller røde, De har da giordt et uhældigt Forsøg paa, at ville forbinde den franske Smag i Træer, med den Dresdener, som hersker i den øvere Deel af Maleriet, hvorved opstaar en artig Bataille midt i Maleriet, den falder ikke ud til Deres Fordel og det er let at see paa Maleriet, at den nedere Del har kostet Dem stor Pine at male — —»

Billedet fra Fredensborg solgte Dahl, efterat det hadde hængt paa foraarsutstillingen i 1818, til kammerherre Bertouch; det har senest tilhørt den avdøde danske utenrigsminister Rosenørn-Lehn. Jeg kjender det ikke av selvsyn.

III

Det er ingen ben og let vei, som fører en kunstlet og overcivilisert kultur tilbake til naturen. Et par menneskealdre gik, og mere, før den mægtige naturfølelse, som hadde fundet et saa umiddelbart og rikt utslag i Rousseaus og Goethes digtning, var istand til ogsaa at gjennemtrænge malerkunsten med sin aand og skape en landskapskunst, som stod paa høide med de store forfatteres stemningsfyldte skildring og med deres umiddelbart strømmende lyrik.

I «Maidagen» av Tullin har vi norske en slaaende prøve paa denne lov:

«Min Musa, kom og lad os flye — —» fra bylivets unatur og vanart, ut til det landlige livs frie og naturlige uskyld! Men der ligger ingen løftende kraft i Musens ledende haand. Digteren og Musen blir vandrende — paa stedet marsch — i stadens fordærvede overkultur gjennem seks tungtskridende strofer. Og da de endelig er derute paa landet, er det, som om tidens Muse ikke har andre billeder at skjænke sin digter end de, som er laant fra stædernes pragtgemakker: krystal-

speilene, det blomsterstukkede teppe, potpourriduften av balsam og ambra.

Hvor tungvindt og langsomt fremskridtet sker i malerkunsten, det ser vi kanske aller klarest i den franske utvikling. Frankriges malerkunst fik først sin Rousseau, landskapsmaleren, over et halvt aarhundrede, efterat dets litteratur hadde hat sin Rousseau, digteren med den gjennemtrængende naturfølelse.

En historisk kjendsgjerning som denne leder vor opmerksomhet paa et eiendommeligt forhold i aandshistorien, dette, at digtekunsten og malerkunsten — fordi der er en væsensforskjel i begge aandsytringers uttryksmidler — ikke til enhver tid holder skridt med hverandre i utviklingen, snart er den ene av dem forrest, snart den anden. Fra først av, indtil et vist punkt, har digtekunsten forspranget: den umiddelbare naturglæde trænger et kortere løp for at finde sig sit bevidste uttryk gjennem det stemningsfyldte og billedfyldte *ord* end gjennem billedkunstens mere sammensatte uttryksmidler. I Shakespeares digtning — for bare at holde os til de senere aarhundreder — lever der allerede en mægtig og omfattende naturfølelse, et forbud paa den aand, som senere brøt frem i Rousseau og Goethe, mens Shakespeares England i landskapsmaleri, i den kunstneriske naturskildring, endda var et barbarisk land.

Det er igrunden nærmest bare i Italiens renaissance, at naturfølelsen i digtning og billedkunst har en likeløpende utvikling. Men saa har til gjengjæld den germaniske aand, i en springende utvikling og mere fordelt over landene, tidligst bragt naturfølelsen til sit selvstændige og høieste uttryk.

Mere end hundrede aar, før naturfølelsen gav sig sit fuldtonende uttryk i Rousseau og Goethe, og den stemningsfyldte naturskildring ved dem fik sin selvstændige plads i den nyere digtning, hadde Ruisdael og Everdingen i sine billeder *uten*

ord uttrykt de samme stemninger med like saa stor eller større dybde. I sin samtid, mellem sit eget lands digtere har de store landskapsmalere ikke jevnbyrdige.

Denne relative uavhængighet i malerkunstens og digtekunstens utvikling forklarer ogsaa til en vis grad det eiendommelige forhold, som flere av forrige aarhundredes største aander stilled sig i til sin tids landskapskunst eller til dens malerkunst i det hele.

Alt av *Rousseaus* forhold til sin samtids kunst faar vi det indtryk, at hans skjønhetssans har følt sig tiltalt av dens sirlige, lunefulde lek. Gravelot's illustrationer til hans egne verker, med sin manierert kokette ynde, synes ikke at ha staat i nogen strid med hans *kunstneriske* smag. Mens han elsker naturen i dens rikt skapende liv, i dens ubundne frihet, med en kjærlighet, som paa en gang er lidenskap og andagt, mens hans elsker at fylde sin aand med dens mægtigste indtryk, at svimle foran dens vildeste avgrunde, er hans kunstneriske smag tamt civilisert, sirlig som hans egen haandskrift til hans udødelige verker, sirlig som noteskriften i hans opera, som melodierne, han spilte paa clavecin. Revolutionær i sin aands dybder, konservativ i sin kunstneriske smag, — denne motsætning er et utslag av en psykologisk lov. Vor aand vinder ikke samtidig en jevn utvikling av alle sine kræfter. Den samme aand, som er en banebryter gjennem sit øies geniale kraft, kan med sit øre hænge ved utbrukte og avlagte idealer, eller omvendt. Saa kan ogsaa en digter og en tid, som i sin digtning svulmer av naturlyrik, mangen gang tilfredsstilles ved en malerkunst, som bare gir en uegte og mat gjenklang av naturstemningen.

Det tamme i Rousseaus *kunstneriske* smag har jeg tidligere fremhævet i Revue liberale (Paris) 1883, i et stykke om «l'exposition iconographique de J. J. Rousseau».

Lessings standpunkt har vi tidligere lært at kjende: Landskapsmaleren «efterligner skjønheter, som ikke rummer noget ideal; han arbeider altsaa alene med øiet og med haanden, og geniet har liten eller slet ingen del i hans verk».

Disse sætninger er bare uttalt leilighetsvis, de er fundet mellem Lessings efterlatte haandskrifter, i hans utkast til en fortsættelse av Laokoon. Men selv saaledes, som en strøtanke, har de sit store historiske værd: Lessing leved i et aarhundrede, da naturfølelsen var mat, og kunsten et endda mattere uttryk for naturfølelsen.

Selv *Winckelmanns* sans for landskapskunst synes ikke at ha naad synderlig dypere. Hvorledes skal vi ellers forklare hans sterke beundring for Dietrich, apekatvirtuosen med den bøielige efterlignelsesevne, — den mest levende type paa en uproduktiv tids raadløshet.

Carl Justi skriver i sit verk over Winckelmann: «Mest tiltrækkende var Dietrich i sine klassiske landskaper, fulde av idyllisk ensomhet og elegisk ruinpoesi. Her stemte ogsaa italienerne med i den almindelige lovsang. Zannetti kalder ham il divino, Winckelmann vor og alle tiders Raphael i landskapet.» Winckelmann bruker endog Dietrichs landskaper som bevis for, at kunstens efterligninger har en større tiltrækningskraft end selve originalerne i naturen: «Et henrivende landskap i naturen, ja selv det lyksalige thessaliske Tempe, vil muligens ikke gjøre det indtryk paa os, som vor aand og vor sans vilde kunne faa av den samme egn, skildret ved en Dietrichs fortryllende pensel.» Dette er i sin spire den samme tanke, som siden fik et saa skjæbnesvangert raaderum i Hegels

Lessing: Laokoon, Anhang s. 254 f. Tredje oplag, Berlin 1805.
Om Hegels forhold til det naturskjønne og det kunstskjønne sml. Lotze's Geschichte der Aesthetik in Deutschland.

æstetiske system med dets skarpe skille mellem det naturskjønne og det kunstskjønne.

Dypere var ikke aarhundredets naturfølelse, større ialfald ikke dets fordringer til naturfølelsens kunstneriske uttryk, end at en mand av Winckelmanns aand, han, som dog følte varmt for naturen, fremfor alt for den italienske natur og dens skjønhet, kunde tænke tanker som disse, — skjænke Dietrichs matte motekunst fortrinnet for naturens evigunge skjønhet. Det var ikke uttryk for gemyttets *stemnings*-fylde, tiden søkte i sin kunst; kompositionens *behag*, linjens og foredragets smag var tilstrækkeligt til at tilfredsstille dens kunstneriske naturglæde. Tieck hadde ret: det var paa høie tid, at *gemyttet* igjen blev indført i billedkunsten.

Mest merkeligt og mest oplysende er kanske *Goethes* forhold til malerkunstens fremstilling av landskapet. I hans egen digtning lever en naturfølelse saa dyp og rik og av et omfang saa stort, at neppe nogen har eiet den mere omfattende, en naturfølelse, som rummer videnskapsmandens forskertrang ved siden av kunstnerens frie skjønhetsglæde. I sin ungdoms digtning, i Werther, hadde han stillet kunstneren ansigt til ansigt med naturen: «Den alene er uendelig rik, og den alene danner den store kunstner.» — Allikevel endte han bundet og snever i sin opfatning av malerkunstens maal og evne.

«Trær med hvite blomster kan ikke males, de danner ikke noget billede. Birketrær, som grønnes, kan ikke brukes i forgrunden av et maleri, da det svake løvverk ikke formaar at holde likevegten mot den hvite stamme; det danner ingen store partier, som man kan fremhæve ved mægtige lys- og skyggemasser. Ruisdael har aldrig stillet en løvfyldt birk i forgrunden, men alene birke*stammer*.»

Denne leilighetsytring av den aldrende digter har Eckermann meddelt i sine «Samtaler med Goethe», — fra en aftentur

i 1824 utenfor Weimar, mens den synkende sol kasted sit streiflys over grønne græstepper, blomstrende trær og birker i løvspræt — —

Goethes beundring for *Philipp Hackert* er verdenskjendt. Han har saa sent som i 1811 ofret en hel bog paa ham og hans kunst.

Uten forbehold har Goethe i dette underlig gammelmandsagtige skrift avtrykt et kapittel av sit kunstneriske orakel Weimar-maleren Hofrath Meyer, hvor denne gir Hackert ærespladsen som den første av alle prospektmalere indtil hans tid, og hvor han slutter med at fastslaa det som litet tænkeligt, at han i det hele skulde kunne overgaaes i denne lavere form av landskapskunsten. Hofrath Meyer ledes til denne slutning gjennem følgende tankerække: «Det er i hvert fald ikke muligt at indse, hvordan det skulde lykkes nogen at efterligne bestemt givne landskapsmotiver med større nøiagtighet og troskap. Thi vilde en kunstner holde sig endda strengere og mere samvittighetsfuldt til virkeligheten og ta med en endda større mængde med enkeltheter . ., saa vilde han vanskelig kunne undgaa at bli dadlet for en plat, smagløs naturalisme . .»

«Vilde en kunstner derimot ved vilkaarligt arrangement: ved at tilføie og ved at fjerne, opnaa, at hans billeder bedre svarte til kunstens krav, og vilde han ved kunstig bruk av lys og skygge frembringe større malerisk effekt, ved klogt avveiet dæmpen av farverne laane det hele mere harmoni, da vilde han allerede være skredet over paa kunstens høiere, frie digteriske enemerker; han vilde være en bedre kunstner end Hackert; men han vilde dog ikke kunne gjøre ham rangen stridig som den første i prospektmaleriets underordnede fag.»

Goethes hofraad stiller her op mot hverandre som de to eneste tænkelige motsætninger: enten Hackerts prospekter eller det frie, digteriske landskap, enten veduten eller det idealiserende

fantasilandskap med «kunstig bruk av lys og skygge» og med opfindelsesevnen som høieste kunstneriske kraft. Hans kunstlede, akademisk pedantiske tankegang synes ikke at ha rum for stemningsbilledet og den *aandfulde virkelighets*-skildring — en virkelighetsskildring, som ikke omformer naturen, uten for saa vidt som naturen til en vis grad altid omformes ved at gaa gjennem den menneskelige aand —, like saa litet som han med et ord nævner, at forrige aarhundrede i Canaletti'erne og Guardi hadde eiet ganske anderledes aandrige prospektmalere end Hackert — med en malerisk magt i sine virkelighetsskildringer, som hæver deres by-veduter til rang av fin kunst.

Stort set *var* denne motsætning, som Hofrath Meyer her har opstillet, den eneste, som forrige aarhundrede kjendte — bare at opfindelsesevnen, i fantasilandskaperne, snarere var en efterlignelsesevne i en mat og uproduktiv gjentagelse av Claude's, av de gamle hollænderes og av Watteau's tanker.

Der er allikevel et sandhetsmoment i Hofrath Meyers paastand: at prospektmaleriet er av lavere kunstnerisk rang. Eller som vi vilde uttrykke det: der er et prospektmaleri — veduten i den Hackert'ske form —, som har et væsentligt, ukunstnerisk element i sig. Det er, som om Hackert selv paa sine gamle dage — uten tvil under indflydelse av Kochs og den nye tids kritik — hadde faat øie for dette døde punkt i sin kunst med ønske om at trænge ind paa andre enemerker.

I 1806, aaret før sin død, meddelte han Goethe i et brev en ny plan, som han hadde fattet. Han vilde forsøke at skape «en stor, forskjønnet stil», samle alt det «idealskjønne», som naturen eier, i et billede, «som kunde gi indtryk av et fuldkomment landskap». Han var bare bange for, «hvorledes liebhaberne vilde motta disse verker. Hit-til har smagen ene og alene været rettet mot det virkelige; alle som en har ønsket en tro efterligning av bestemte egne i Italien for at mindes

dem efter sin hjemkomst og for at vise sine venner, hvad de har set, krydret med anekdoter.»

Forrige aarhundrede hadde endda ikke opfundet fotografien. Da med den nyvakte naturfølelse ogsaa reiselysten stadig blev større og større, maatte kunsten gjøre tjeneste for de reisende ved at fæste minderne av, hvad de hadde set. Det blev en mote at gjøre sine reiser i en landskapsmalers selskap. Mangen ung kunstner fik paa den maate sin første utenlandsreise som enslags *voyage pittoresque*: det var paa denne maate, Ludwig Richter reiste med fyrst Narischkin, samme aar som prins Christian kaldte Dahl til Quisisana.

Med et formaal som dette maatte kunsten faa en ukunstnerisk bismak. Det blev dens vane at vælge de berømte utsigter, de verdenskjendte vyer og prospekter, som blev studset til saa «pittoresk» som muligt. Og for at lette sin masseproduktion skapte vedutmalerne sig en fast, schematisk form eller gjorde — med en slags foregripen av fotografien — bruk av camera obscura.

Vi kjender det meste av dette igjen fra prins Christians forhold til Dahl. Han vilde hat ham med sig til Bornholm «for at samle og opbevare Afbildninger» av de maleriske egne. Han opgav ham paa forhaand motiver — Giesbach ved Brienzersøen, kaskaderne ved Tivoli og vandfaldet ved Schaffhausen, — med en camera obscura hos Triumvir West, saa Dahl ved selve Rhinfaldet kunde ta et mekanisk billede av det interessante naturskuespil. Og med en dilettants hele geskjæftighet stod han oppe i kirketaarnet i Castellamare for at vise Dahl, hvordan han vilde ha tilstudset og arrangert utsigten mot Quisisana.

Saaledes som vi har lært prins Christian — og Amalie von Helvig — at kjende, saaledes har vi det 18de aarhundrede langt ind i vort: veduten, den pittoreske situation med det altid skyfri, solbeskinnede ansigt og ingen — vinter.

Av Hackerts verker har jeg ikke set hans mest navnspurte, hverken de store billeder i Italien eller de, som Katharina II bestilte til Rusland med saa stort opstyr. Ellers har jeg set ikke saa faa prøver paa hans kunst, baade oljemalerier, naturstudier og sepiategninger. Størsteparten av disse har været overfladiske og maniererte rutinearbeider, — især oljebillederne stive og kjedsommelige ved sine konventionelle smil. Men jeg har ogsaa støtt paa andre, som viser adskillig følelse og smag og slet ikke saa litet natur.

Naar vi læser Goethes bog, faar vi det indtryk, at Hackert paa sin vis har stillet strenge fordringer til sin kunst, at det var *natur*, han vilde. Han avviste bruken av *camera obscura*, fordi linjerne fortrækkes ved dette instrument. Ute ved Tivoli «malte han et tre fot høit billede av det berømte vandfald helt og holdent færdigt efter naturen, sysselsat med det i to maaneter hver eftermiddag til samme klokkeslæt for lys-effektens skyld». Og han søkte at gi sine trær en saa sikker karakteristik gjennem løvverket, at «enhver botaniker» straks skulde kunne bestemme arten.

Men den natur, som Hackert søkte, det var «*la belle nature*», den *smag*-fuldt forskjønnede natur, saaledes som Batteux og den franske æstetik i forrige aarhundrede opfatted begrebet. Vi kjender denne æstetik igjen i de ord av Hackert, som er meddelt hos Goethe: «Landskapsmaleren kan ikke nok tilraades at tegne mange trær . . Men han maa vise smag og forstaa at vælge det skjønneste av hver art i naturen. Aldrig maa han efterligne en lemlæstet natur; selv naar han efterligner en syk og døende natur, maa han ogsaa her vite at finde det skjønne, og saavel ved efterlignede som ved komponerte trær maa alt være skjønt og leende, venligt og yndigt.»

Den største samling av Hackerts arbeider — omkring en snes stykker — har jeg set hos den tyske baronesse Åkerhielm i Dresden.

Hackerts fordring til sine trær og planter, at de skal kunne kjendes av en botaniker, selv den kræver, malerisk set, ikke nogen sterkt utpræget natur; en meget schematisk formgivning er tilstrækkelig.

I virkeligheten blev Hackerts «Baumschlag» — hans princip med den tredobbelte gruppe av trær: de med de langagtig nedhængende blade, de med de takkede og de med de runde — utgangspunktet for den mest schematisk døde form, som malerkunsten har kjendt i den nyere tid. Som vi ser av Ludwig Richters selvbiografi, var denne metode endda i fuld bruk ved den tid, Dahl kom til Dresden. Den blev brukt av Richters egen far i hans lærervirksomhet ved akademiet.

Winckelmann: Dietrich, Goethe: Hackert — ingenting er bedre skikket til at fremhæve landskapskunstens fattigdom og den maleriske naturfølelses nøisomhet end disse to konstellationer — begge malerne de to hovedtyper for sin tids landskapskunst, den sidste vedutmaleren, den første efterligneren, som dreier sine lirekassenumre av sin vel forsynte rul: Salvator Rosa, Everdingen, Poelenburgh, Wouwerman, Berchem, Does o. s. v. like til Watteau; gallerikunstens og akademirecepternes aarhundrede hadde mange specialister blandt sine efterlignere; Dietrich, det var den ene, store generalefterligner i sin flaue, flatbundede kunst, — som dog ogsaa eide noget av sit aarhundredes dekorative festpræg.

Fordi malerkunsten sætter andre sanselig-sjælelige kræfter i virksomhet end digtekunsten, og især fordi den kræver flere og mere sammensatte uttryksformer til sin fulde utfoldelse, var det — efter træghetens lov — i sig selv naturligt nok, at den nyvakte naturfølelse, som brøt saa mægtig frem i Rous-

seaus og Goethes digtning, brukte længere tid til ogsaa at gjennemtrænge malerkunsten med sin nyskapende aand. Men at dette tidsløp — inden malerkunsten vandt ind igjen paa digtningen i dens store forsprang — fik en saa paafaldende lang varighet, det hænger paa det nøieste sammen med den overvegt, som de plastiske og klassiske idealer efterhaanden vandt over sindene i den sidste halvdel av det 18de aarhundrede.

Det er ofte nok fremhævet av tyske litteraturhistorikere og kunstforfattere — nu senest med styrke av Richard Muther i hans store verk over maleriets historie i det 19de aarhundrede —, at det blev Winckelmanns aand og ny-renaissancens klassiske tanker, som foreløbig seired, og som endog drog Goethes sterke og selvstændige aand ind under sin indflydelse. Uten at svækkes i sin omfattende sans for *alt* naturliv, gav Goethe — efter sin italienske reise i slutten av 80-aarene — studiet av menneskefiguren den mest fremherskende plads i sine interesser, — saaledes som Julius Lange har uttrykt det i sit verk om «Sergel og Thorvaldsen»: «han arbejder sig som en Bjærgmand — halvt som Gransker, halvt som enthusiastisk Dilettant — ned i en Skakt og opdager der til sin Fryd Humanismens rene Guldaare, det kosteligste, han nogen Sinde har fundet.»

Og i samme grad som Winckelmanns tankegang med sværmeriet for oldtidens klassiske idealer vandt herredømme over sindene, blev ogsaa Italiens natur — med dens klassiske mindesmerker — det naturideal, som overstraalte ethvert andet. I sin avhandling «over landskapsmaleriet» — tilegnet landskapsmaleren Reinhart i Rom og første gang trykt i 1803 — har Fernow, Carstens's ven, uten engang at tænke sig muligheten av nogen indvending, hævdet Italiens maleriske overlegenhet over alle andre egne. «I den italienske naturs stil er storhet, skjønhet og ynde forenet i det mest fuldkomne forhold; dens

former er ædlere, dens farver mer harmoniske. Den har derfor ogsaa, i sammenligning med andre landes natur, en ideal karakter; i sin skjønhet er den mere malerisk, som helhet er den mer poetisk, — selv fra-set tanken paa den klassiske jordbund, som paa det nøieste er sammenknyttet med den . .»

«Derfor var det ogsaa alene i Italien, at landskapsmaleriet hadde kunnet hæve sig fra en efterligning av det virkelige til det ideale; derfor er det alene i Italien, at landskapsmaleren kan utdanne sit talent for den høiere poetiske stil.» Claude, den aandfulde tolker av Italiens klassiske natur, er landskapskunstens Rafael.

«Schweizernaturen lar sig hæve til idylliske billeder gjennem utvalg av det skjønneste i den og gjennem en smagfuld formæling av det milde og yndefulde med dens egen vilde storhet.» Men skal den hæve sig over alpeverdenens hverdagslige hyrdeliv — über die gemeine Hirtenwelt der Alpen —, da maa den laane sit utstyr «fra oldtidens artistiske garderobe».

«Ogsaa de skotske høilande . . er blit til en klassisk jordbund for landskapsmaleriet gjennem *Ossians* digtning» og kan yde emner for poetisk skjønne billeder av høiere værd.

Det nederlandske landskap maa hos Fernow beskedent nøie sig med «den laveste rang». Det er bundet til virkeligheten. Det kan ikke hæve sig til et høiere idealt indhold «allerede av den grund, at disse egne aldrig har hat en digterisk fortid». —

I revolutionens og empire-tidens Frankrige er det i endda høiere grad end i Tyskland ny-klassicismens humanistiske idealer, som gjør krav paa eneherredømmet i billedkunsten. I denne heltetid er menneskefremstillingen — i helteskikkelsens høitstemte toneart — det store emne, som stiller alle andre i skygge; krigenes vilde tummel levned ikke sindene stilhet og fred til at sænke sig ned i et inderligt samliv med naturen.

Hverken de ledende idealer i tiden eller den herskende formfølelse med dens overveiende plastiske sans var skikket endda til at skape en rik og levende landskapskunst. Først da den romantiske begeistring — i Frankriges kulturliv senere end i Tysklands — paa ny hadde smeltet sindene og git de maleriske stemningsidealer rum ved siden av de formfaste plastiske tanker — fødtes Frankriges store landskapskunst.

I revolutionstiden og i keisertiden bandt Valenciennes's principper endnu det franske landskapsmaleri med sin kolde heroiske stil og sine pedantisk klassiske regler, de samme, som Gérard de Lairesse allerede et aarhundrede tidligere hadde utformet i sin store «Schilderbook», akademiernes bibel. Selv Claude's stil var ikke streng nok til at tilfredsstille Valenciennes's strenge heroiske krav: hos Claude «findes ikke et træ, hvor en dryade kan bo, ikke en kilde, hvor en najade kan plaske. Guder, halvguder, nymfer og satyrer, ja selv heroer er for ophøiede væsener til at passe ind i disse egne, i dem kan i det høieste hyrder bo». Alene det klassiske utstyr kunde adle landskapet og gi det rang av høiere kunst: «i virkeligheten gis der kun *et* maleri, historiemaleriet; men en dygtig historiemaler maa dog ikke ganske tilsidesætte landskapet».

Saa dypt den maleriske naturfølelse var sunket siden Claude's og Everdingens tid, var dog sansen for landskapskunsten paa sin maate almindelig, gjennem hele det 18de aarhundrede var der overflod paa landskapsmalere. Og fra den gode gamle tid strakte byprospektet sine rotskud — sine jord-

Landskapsmaleren Valenciennes's traité élémentaire de perspective pratique, første gang utgit i 1800, findes ikke paa vort universitetsbibliotek. Den er her gjengit efter R. Muther.

bundne, men livskraftige utløpere — like over i vort aarhundrede. Guardi, Venedigs skildrer, den mest moderne og den mest aandfulde av dem alle, døde ikke før i 1793, da Turner, som i vort aarhundrede gjenoptok Canaletti'ernes emner i sine glimrende venetianske billeder, allerede var en ung mand paa 18 aar. Og Hubert Robert førte Panninis arkitekturbillede og klassiske tempel- og ruinpoesi — i egte aand, i arvet dekorativ holdning — helt ind i den nye tid: han leved like til 1808.

I sin mangesidige og dygtige — ikke dype — kunst er *Joseph Vernet* aldrig finere og mere egte end i byprospektet; hans skildringer av Ponte Rotto og av S. Angelobroen i Rom — begge i Louvre — er fremragende kunst, ikke bare i forhold til hans egen tid.

Særlig i Dresdens kunstliv har det ikke været uten betydning, at den yngre Canaletto (Bernardo Bellotto) under sine lange ophold i denne by, sidste gang fra 1764 til 68, hadde efterlatt saa mange prøver paa sin sikre og egte kunst. Selv hos Dahl kan vi paa et enkelt punkt finde merker av hans indflydelse, — likesom Dahls egen samtid fandt træk i hans skildringer fra Neapels golf, som minded om Joseph Vernet's verdenskjendte havnebilleder.

Arkitekturbilledet og byprospektet med de maleriske perspektiver, med de stolte bygverk, med torvene, pladsene og kanalerne ligger allerede i sig selv mere færdige for en malerisk gjengivelse end det frie landskap, end det mere sammensatte naturbillede. En sikker tegning av de arkitektoniske linjer — som desuten let lar sig støtte av lysbilledet i camera obscura — sammen med en fint opfattet gjengivelse av lys- og farvevirkningerne er nok til at gi et kunstnerisk billede. Mindes vi samtidig med alt dette den gamle tids forkjærlighet for byerne og deres kunstneriske arkitektur — saaledes som vi har lært

at kjende den gamle tids smag i Holbergs reiseliv —, da kan det ikke undre os, at den maleriske sans holdt sig ulike mere sund og levende i byprospektet og i arkitekturbilledet end i de egentlige landskapsskildringer.

Natur-følelsen nøied sig væsentlig og indtil videre med en mat efterkunst, en laant efterklang fra de italienske og nederlandske mestere; med mere eller mindre tomme dekorationer; med veduten og de pittoreske vyer; med effektstykkerne, hvor en dramatisk bevæget staffage, hvor lynild og glødende lava, brændende byer og vilde skibbrud maatte bøte paa mangelen av en dypere *stemning*, øst av et inderligt samliv med naturen.

Opsvinget — overalt hvor det viser sig rundt i landene — merkes i en dobbelt og sammenhængende utvikling: den laante efterkunst — en avbleket kunst med paaholden pensel — vinder mer og mer natur, paa samme tid som naturgjengivelsen i landskapsveduten gjennemtrænges av større kunstnerisk følelse, av en fyldigere og mere egte natursans.

I München, som laa Schweiz saa nær, med alpenaturen som sit kunstneriske opland og med de mest fremskredne schweizermalere som forbillede, naadde utviklingen tidlig forholdsvis langt frem i egte naturopfatning. *Dorner* og *Wagenbauer* begynder begge i vedutens stive formler eller i hollændernes ledebaand med en spæd efterkunst; men de fylder efter hvert sine billeder med mere natur. Ingen av dem er sterkt begavede kunstnere — de kan ikke i evne og i dybde sammenstilles hverken med Koch eller med Friedrich og Dahl —; men, kanske mest mellem deres lette farvelagte tegninger, findes der arbeider, som ene og alene tar sigte paa naturen, og hvor de har frigjort sig helt fra de gamle ledebaand, — mellem Dorners tegninger allerede i slutten av forrige aarhundrede, mellem Wagenbauers i det første aarti av vort.

Selv om Wagenbauer fra først av ledes av en avgjort forkjærlighet for de hollandske dyremalere med deres fredelige idyller, fører dog Dorners og schweizermalernes eksempel ham til ogsaa at skildre sin egen romantiske fjeldnatur, like op mot høifjeldets nøkne tinder. I det hele lar det sig ikke fastholde, saaledes som det har været hævdet fra norsk hold, at det er Dahl, som har *indført* det romantiske landskap i den tyske kunst, like saa litet som vi har ret til at kalde ham «Landskabsrealismens Fornyer» i Tyskland.

Ved den tid da Dahl kom til Tyskland, var der en fylde av spirer til landskapsmaleriets gjenfødelse: hos Koch og hos kredsen omkring Koch, hos nazarenerne og de mænd, som stod nazarenerne nær, og ikke mindst hos kunstnere som Klein og Erhard: hos maler-radererne, som like siden Salomon Gessner's og Chodowiecky's dage hadde vist en egte og oprindelig naturfølelse, — hos disse og hos mange andre, fremfor alt i Caspar Friedrichs dype og eiendommelige kunst.

I malerisamlingen i Thorvaldsens museum faar vi et ganske godt billede av det utviklingstrin, landskapskunsten var naad frem til ved det tidspunkt, da Dahl drog ut i verden, med de motsætninger og brytninger, som gjorde sig gjældende i kunstopfatningen.

I Reinharts to studier av trægrupper fra Italien ser vi, hvorledes naturgjengivelsen mot det gamle aarhundredes slutning i 90-aarene var utdypet langt ut over Philipp Hackert, — endnu mat og dæmpet, men levende og utviklingsdygtig i malerisk frihet. Og vi ser ogsaa, i andre arbeider av Reinhart, hvorledes denne frit maleriske utvikling trænges tilbake i hans kunstnerliv under indtryk av Kochs mere stilstrenge klassiske tanker.

Men saa ser vi den igjen ført videre ind i vort aarhundrede i bologneseren Bassi's landskaper og tildels under andre former i franskmanden Chauvin's og Franz Catel's (og Rebell's) kunst,

i et spor, som peker frem mot en rikere, mere malerisk virkelighetsskildring langt forbi de pittoreske veduter, mot den virkelighetskunst, som har vundet en saa stor magt i det 19de aarhundrede.

Men fremfor alt lærer vi at kjende en interessant kunstner i *Koch*, den viljesterke og originale tyroler, som saa energisk brøt med det gamle aarhundredes overlevering, — skjønt der ogsaa er baand, som binder ham til visse sider av det gamle.

I ny-klassicismens aand er det en streng, «historisk» stilkunst, Koch vil skape, — men bygget over et nyt og levendegjort forhold til naturen.

Det er i den gamle stilkunst — i landskapsmaleriets utvikling fra Titian til Poussin —, han søker sit tilknytningspunkt. Men hans kunst er ingen efterligning. Den er fri, personlig, selvstændig i sin malerisk bundne naivitet, — som fremfor alt er hjælpeløs over for alt planteliv.

Ofte barnslig glad i de rene farver — saa han kan bli broget som en Breughel — er han i sin kolorit haard og flekket, uten klang og tone. Men hans tanker er stortænkte; sin sjæls indhold gir han i landskapets store, enkle linjer, stemt i samklang med den digtning, som hans fantasi lar stige frem av landskapets mægtige naturgrund.

I hans digterfantasi lever de klassiske idealer sammen med de romantiske: Homer, Ovid, Virgil ved siden av bibelen, Dante, Shakespeare og Ossian. Han skildrer Noah's offer og Apollo mellem thessalske hyrder i et idyllisk landskap, men ogsaa Macbeth og heksene under lynild og stormrevne trær.

Og det er ikke bare Italiens natur, som lever i hans fantasi, men ogsaa Alpernes ødemarker og Schweiz's trange daldyp med fosser og granklædte fjeld.

Den dype og alvorlige naturfølelse, som taler til os ut fra Kochs malerier, viser sig endda mægtigere i hans tegninger:

i hans naturskisser med den geniale opfatning av landskapets faste og lovbundne benbygning. Først ved at blade gjennem hans mapper, som gjemmes i Wiens akademibibliotek, lærer vi hans aand at kjende i hele dens overtalende styrke.

Hvad Taine har uttalt i en avhandling om Édouard Bertin's kunst, at den hadde spirekraften i sig til en rik og eiendommelig utvikling — en ganske anden utvikling end den, som seired efter 1830 i le paysage intime — til en stort opfattet fremstilling av vor jords store, uomskiftelige former, gjennem *linjen*, det samme gjælder ogsaa om væsentlige sider av Kochs kunst. —

Ved siden av *Catel* — som vi kommer tilbake til senere — støter vi i Thorvaldsens museum paa *Rebell's* navn, men ved et mat og spædt billede: et motiv fra Capri, arrangert til en idyl i Claude Lorrain's smag.

I München — i grev Schacks samling og i det nye pinakotek — og især i det keiserlige galleri i Wien viser han sig derimot som en fremtrædende maler, merkelig for sin tid.

Fra først av med støtte i Claude, i en utvikling ut over Philipp Hackert, har han i sine bedste billeder — fra aarene 18 til 20 — fundet et moderne uttryk for Italiens kystnatur, og hans opfatning har, sammen med Catel's, øvet indflydelse like ind i 40-aarene, like til Fearnleys og Köbkes tid.

Fra denne kunst, ut fra denne naturopfatning førte en vei — ifald Tyskland hadde forstaat det — videre ut mot en endda friere og aandfuldere opfatning av virkeligheten i sand og egte malerisk aand.

Friedrich — en av de dypeste aander, Tysklands kunst har kjendt — er nu «utrangert» av historien i de seneste

Taine om E. Bertin se Gazette des beaux-arts 1889 I s. 359 ff.

kunsthistoriske verker. Den æresplads, som — hvis den kan tilkjendes nogen enkelt — med størst ret tilkommer Friedrich, har Adolf Rosenberg skjænket Schinkel i «Den moderne kunsts historie», — som den, der først «har hævet det tyske landskap ut av veduten til en høiere, kunstnerisk betydning». I sit bindsterke verk over maleriets historie i det 19de aarhundrede har Richard Muther ikke et ord for Friedrich; — det er til Lessing, hans arvtager, han gir hans plads: Lessing — ikke Friedrich — «blev den første skildrer av tysk natur».

Friedrich har i dette stykke delt skjæbne med sin ven og landsmand *Otto Runge*. Ogsaa Runge har været utrangert av kunsthistorien, indtil Alfred Lichtwark drog hans store, merkelige barnegruppe frem fra Kunsthalles magasiner som forbud fra aarhundredets begyndelse paa vor tids friluftsmaleri og stilled hans kunstnerpersonlighet frem for os i dens rike og alsidige eiendommelighet.

Der er aandeligt slegtskap mellem Friedrich og Runge: de har vekslet tanker, de har begge arbeidet ut av den samme romantisk sværmeriske aand, og Friedrich fik lykke til at gjøre endel av Runges bedste drømme til virkelighet.

Som exponent, som aandeligt uttryk for den romantiske gjæring i billedkunsten — i dens sammenhæng med digtning og filosofi — er Runge en av sin tids merkeligste personligheter.

Alt gjærer i hans aand, alt er smeltet i gemyttets inderlighet. Religion, videnskap, kunst — alt blander sig uten grænser i filosofisk spekulative fantasier. Læser vi Runges efterlatte skrifter — tilegnet hans venner Tieck og Steffens — skulde vi mindst av alt tro paa hans evne til at skape klart utformet billedkunst.

Og dog er der av denne taakeverden fremstaat billeder, præget av vaaken og djerv virkelighetssans.

Vi møter det samme her som paa saa mange andre punkter i den romantiske bevægelse. Subjektiv og excentrisk som den er, har den en verden av gjærende — mangen gang frugtbare — tanker. Det *sunde* ligger saa nær ved det syke.

«Subjektiv og excentrisk» kalder Hettner hele den tid, som fødte den romantiske retning. De digtere, som bar retningen frem til en kulturmagt, kalder han «usunde i bund og grund». Men paa samme tid hævder han med avgjort styrke dette: at «ingen kunst har vundet saa meget ved romantikken som netop maleriet». Den har frigjort stemningslivet, den har brutt den unaturlige plastiske tvang, som fulgte med ny-renaissancens klassiske idealer. «Maleriet er gjennem den atter blit malerisk . . Dette er den mest ubestridelige og mest glimrende seir, som den romantiske skole har tilkjæmpet sig like over for Goethe.»

Det vár Runges drøm og stræben — som døden avbrøt, og som i sin uklarhet vel neppe hadde vundet helt frem — at skape «en ny kunst». «Det vilde være et faafængt ønske at ville kalde den gamle kunst tillive igjen.»

«Jeg føler det ganske bestemt, at kunstens grundelementer ene og alene er at finde i elementerne selv» — i verdenselementerne —; «men «elementerne selv» er *i os*, og av vort væsens inderste maa de altsaa paa ny fremgaa.»

Kristelig-panteistisk føler han verdensenheten i Gud: «Naar himlen vrimler over mig av talløse stjerner, og vinden hvisker gjennem verdensrummet, og bølgen bryter sig brusende i natten; naar æteren rødmer over skoven, og solen tænder verden i lys, og dalen damper, og jeg kaster mig i græsset mellem funklende dugdraaper, og hvert blad og hvert græsstraa vrimler av liv, og jorden lever og rører sig under mig, og alt slaar sammen i en eneste samklang, da jubler min sjæl, den flyver om i det endeløse rum rundt omkring mig, der er intet under,

intet over mer, ingen tid, ingen begyndelse, ingen ende, jeg hører og føler den levende Guds aande, som holder og bærer verden, som alt lever og rører sig i: her er det høieste, vor tanke kan ane — Gud!»

I dette lys ser han den nye kunst: som en gudsdyrkelse, — paa samme maate som Wackenroder og Tieck hadde sammenlignet «al ædlere kunstnydelse» med bønnen.

Idet Runge i panteistisk mystik gjenfinder verdenselementerne i sin egen sjæl, eller som han uttrykker det: «vi ser intet andet end vort eget liv i hele naturen», saaledes er den nye kunst, han sigter imot, en ny *landskapskunst*:

«Alt stiler mot landskap . . Er der ikke ogsaa i den nye kunst — landskapskunsten, om man saa vil — et høieste punkt at naa, som kanske kan bli endda skjønnere end den tidligere kunst?»

I de gamle tiders kunst — like fra grækernes til Michel Angelo's — «har alle kunstnere, forekommer det mig, altid stræbt efter at . . uttrykke elementernes og naturkræfternes liv og strid gjennem menneskeskikkelsen» — i en personifikation, i en levendegjørelse av naturen. Ut fra et motsat utgangspunkt vilde det rette landskap kunne fremstaa, «derved at mennesket saa sig selv med alle sine egenskaper og lidenskaper i al plantevekst, i hver blomst, i alle naturfænomener».

«. . Rigtignok maa vi her forstaa noget ganske andet, end vi i almindelighet forstaar ved landskap . .»

«Nu for øieblikket vilde det vel nærmest føre til arabesken og hieroglyfen; men av dem vil igjen landskapet kunne fremgaa, paa lignende maate, som allerede den *historiske* komposition» — eller de tidligere tiders kunst gjennem *menneske*-fremstillingen — «er fremgaat av dem.»

Da Runge uttalte disse tanker, i 1802 og 3, til sine nærmeste og til Tieck, hadde han en række dekorative billeder i

hodet: «Kilden», eller som det senere utvikled sig til: «Morgenen, Aftenen, Dagen og Natten», — en hel «abstrakt malerisk fantastisk musikalsk digtning med kor», sier han selv, av blomsterarabesker med blomstergenier.

Vi er her inde paa romantikkens vildeste veie, som han har vandret sammen med Tieck og Friedrich Schlegel.

Men som Runge i al sin grænseløse sværmen allikevel eide en vaaken virkelighetssans med trang til at lære at forstaa naturen fra nyt av, med evne til, hvor det gjaldt, at forme klare billeder, saaledes var ogsaa hans higen efter at skape en ny kunst — selv i sin mest fantastiske uklarhet — baaret av en anelse netop om det dypeste og eiendommeligste i vort aarhundredes kunst.

Hans ven Michael Speckter har klarest uttrykt det i de linjer, han skrev om Runge i 1815, fem aar efter hans død: «. . Under hans egen kunstutvikling blev det klart og vist for ham, at siden grækernes blomstringstid var formernes kunst — i nøiagtighet og strenghet, i liv og i omridsenes skjønhet — paa det nærmeste uttømt og avsluttet og bragt nær sin fuldendelse av florentinerne og Rafael, — at derimot lys og farve og bevæget liv . . indtil dette øieblik endnu ikke i ord og gjerning var uttalt av nogen som en klar og lovgivende erkjendelse.»

Paa lignende maate som Runge tok ogsaa *Friedrich* sin kunst i religiøst alvor: «Du skal lyde Gud mere end menneskene. Enhver bærer loven *i sig* . . De hellige ti bud er det rene og klare uttryk for al vor erkjendelse av det sande og gode . .»

«Vil du ofre dig for kunsten, føler du et kald til at vie den dit liv, o saa agt nøie paa stemmen i dit indre, thi *den er kunst i os.*»

Sml. om Friedrich Schlegel G. Brandes: «Den romantiske Skole i Tyskland» side 174 i utgaven av 1891.

«Vogt dig for kold og tom lærdom og for dumdristig og fræk spidsfindighet, thi de dræper hjertet, og hvor hjerte og gemyt er død i et menneske, der kan kunsten ikke bo.»

«Bevar i dig et rent og barnligt sind og følg ubetinget stemmen i dit indre; *thi den er det guddommelige i os* og fører os ikke vild!»

«Hellig skal du holde hver ren rørelse i dit gemyt, agte hellig hver from anelse; thi den er kunsten i os. I en begeistret time faar den levende form, og *denne form*, den er dit billede . . .»

«Ingen skal aagre med fremmed gods og grave sit eget pund i jorden. Alene det er dit eget pund, som du agter for sandt og skjønt, for ædelt og godt i dit eget indre.»

«Med egne øine skal du se, og som tingene viser sig for dig, skal du tro gjengi dem; som alt virker paa dig, saaledes skal du gi det igjen i dit billede . .»

«Naturens aand aabenbarer sig forskjellig for enhver; derfor skal ingen paatvinge en anden sine lærerегler som ufeilbar lov. Ingen er rettesnor for alle, enhver er alene rettesnor for sig selv og, mer eller mindre, for aandsbeslegtede sind.»

«Saaledes er et menneske ikke sat som et ubetinget forbillede for et menneske, men det guddommelig uendelige er hans maal.»

«Kunsten, ikke kunstneren er det, han skal søke at naa! Kunsten er uendelig, endelig alle kunstneres viden og kunnen . .»

Disse utrykte tanker av Friedrich har jeg fundet mellem Dahls papirer; han har gjemt dem som et minde om sin ven.

Som prøve paa Friedrichs haandskrift har han gjemt følgende «Zuruf an den Künstler:

Allgemein gefallen wollen
Heisst den Gemeinen gefallen;
Nur das Gemeine ist allgemein.»

Gjennem Dahls og Høyens skildringer har vi faat et billede av Friedrichs kunstnerpersonlighet: av hans dype naturopfatning i dens inderlige og alsidige kjærlighet, av hans alvorlige og sande naturiagttagelse, av hans enkle, kunstløse fremstilling — som kunde bli tom eller stiv —, av hans poetiske sind, som gav ham et drag mot mystik i allegoriserende og symbolske tanker.

Hos en av Friedrichs slegtninger i hans fødeby Greifswald hænger et litet billede, svakt som kunstverk i sin ydre form, men merkeligt ved sit emne og sit tanke-indhold.

Bak lave bjerge, i blek morgendis, stiger solglansen frem og fylder himlen med lys glød. Paa veien ind over engene gaar en ung kvinde, hun strækker armene frem mot solen, hilser solglansen i henrykkelse, i tilbedende andagt.

Dette træk slaar os som uttryk for en ny tids aand: en dypere intensitet i følelseslivet, en fyldigere samklang mellem menneskesjælen og naturlivet. Det er et forbud paa det dypeste og eiendommeligste, som vort aarhundrede — Millets aarhundrede — har skapt i malerkunsten: den rikere og fuldere samklang av menneskelivet med naturen.

I Hackerts veduter var staffagen staffage og ikke andet. Kom det høit, kunde den tjene til at fremhæve det pittoreske i billedet, som naar en fører viser de reisende det mest maleriske punkt, eller naar en maler sitter og tegner utsigten, han har for sig, i sin skissebog.

Mennesket i *Friedrichs* fremstilling er blit til en tone i den musikalske stemningsakkord: kvinden, som hilser solopgangen, de unge mænd, som ser op i maaneglansen, munken, som vandrer ensom langs brændingens sus.

Men vel saa ofte findes ikke levende liv i Friedrichs billeder. Hans egen sjæl er alene med naturen — sænker sig i umiddelbar glæde i det stille naturliv for der at finde et speilbillede av sit eget sjæledyp.

I Friedrichs kunst har landskapsmaleriet vundet frem til et lignende utviklingstrin, som digtekunsten alt hadde naad for mere end en menneskealder siden: naturskildringen er hos ham smeltet i stemning. Mellem veduten og stemningsmaleriet er der til en vis grad det samme forhold, i sjælsindhold og poesiværd, som mellem forrige aarhundredes flate og brede naturmalende digtning og den stemningsbaarne, gjennemglødede naturlyrik, som brøt frem hos Rousseau og Goethe.

Friedrichs samtid fremhæver det som en eiendommelighet ved hans naturopfatning, at han ved valget av sine emner viser en avgjort tilbøielighet til at tillægge det tilsyneladende ubetydelige, «det, som av en almindelig naturbetragtning opfattes som underordnet eller som led i noget andet og større», et eget, selvstændigt værd, — som naar han f. eks. «med største naturtroskap . . fremstiller en gruppe smaa furutrær med snedrys», eller en «klynge med bladløse busker» som selvstændigt emne for et billede.

Paa lignende vis har vi hørt Høyen uttale det som Friedrichs kunstopfatning: at enhver gjenstand, som vækker kunstnerens følelse, er værdig til at fremstilles.

Den samme tanke ligger ogsaa gjemt i de uttryk, Nagler har brukt om Friedrich i sit kunstnerleksikon fra 37: «han søkte at fængsle indtrykket, som naturen i enkelte momenter gjør paa sindet. Billedet var bisak, indtrykket hovedsaken.»

Eller omsat til vor tids sprogbruk: det var ikke i *emnet* selv — som noget rent ydre —, men i sin *egen sjæls* forhold til emnet, at Friedrich satte det avgjørende i kunsten, — i det inderlige samliv med naturen, i *kjærligheten til den.* Friedrich trængte ikke de iøinefaldende og interessante naturskuespil. Ikke en eneste gang i sit liv vandred han landskapsmalernes

Om Friedrichs enkle valg av emner — en gruppe furuer, en klynge bladløse busker — se «Kunstblatt» for 1828 side 220.

alfarveie til Italien og til Schweiz. Han fandt den poesi, som er gjemt ogsaa i det dagligdagse, i det nærmeste, og blev derved, som alt Carus har sagt, «opdager av et nyt omraade i landskapsmaleriet».

I *princippet* var det *le paysage intime*, han hylded — tidligere end nogen anden paa fastlandet, ialfald saa gjennemført, bevidst, omtrent samtidig med de engelske landskapsmalere «Old Crome» og Constable —, selv om han uttrykte sine stemninger ved de enkleste midler, paa et enstrenget instrument. Den ydre form, de tekniske midler hadde Friedrich nærmest arvet fra den ældre tid, fra kobberstikkunsten, fra den farvelagte akvatinta-kunst og fra sepiategningen, saaledes som Hackert og hans samtidige hadde bragt den paa moten.

Men de gamle former, som hos Hackert og hans efterfølgere var stivnet til døde formler, fyldte Friedrich med ny aand, — omskapte dem til uttryk for sin levende naturfølelse.

Der kan ikke tænkes noget enklere end en blyantstegning av Friedrich: de klare omrids, fyldt med likeløpende, sikkert optrukne blyantsstreker. Hans selvportræt, som er gjengit i første del av dette verk, gir en ganske god forestilling om hans teknik ogsaa som landskapstegner.

Fra reisen med Friedrich i 1819 har Carus i sine livserindringer git en skildring av Rügens kystnatur, som paa samme tid er en karakteristik av Friedrichs klare og rene tegning: «Der er neppe noget, som er mere skikket til at aapne vort øie og vor følelse for linjens betydning end studiet av disse kystegne . . Først havlinjen, som maa tegnes vandret, men i sig selv er horizontal-kredsformig; saa landtungernes fine linjer, som fra høidedragene langs bredderne strækker sig ut i havet. Kun med den nøiagtigste opmerksomhet, den sikreste haand, den skarpeste blyant og den reneste papirflate lar disse sig gjengi i en fuldkommen tro fremstilling . . Jeg forstod ogsaa

nu bedre, hvad Friedrich hadde villet med sine fine tegninger, og fra nu av blev en mer bevidst fremhæven av linjen til en naturlig nødvendighet for mig. Denne klarere bevidsthet om linjens betydning kom mig senere hen ogsaa i høi grad tilgode ved studiet av den menneskelige skikkelses symbolik.»

Ogsaa naar Friedrich fylder omridsene med *farver*, er det med den samme enkle bruk av midlerne, — med en renhet og en klarhet, som gir hans bedste farvelagte blade en uforlignelig ynde.

Det var først efter adskillige aars virksomhet som tegner, efter at ha vundet ry ved sine landskaper i sepia, at Friedrich begyndte at male i olje; og den samme enkelhet, som utpræger hans tegninger, overførte han paa oljemaleriet. Det er nærmest bare i lysvirkningerne, at tonerne har et rikere spil. Fremfor alt kan hans maaneskinsstemninger ta en vidunderlig fin og sølvklar klang, — som i det lille billede av Greifswald i vort nationalgalleri, et av de fineste, han har malt.

Dette lille maaneskinsstykke viser, at Friedrichs kunstneriske standpunkt, i al sin enkelhet, dog var avgjort *malerisk*, og klargjør ogsaa for os en karakteristik av hans maleriske opfatning, som Carus leilighetsvis har meddelt i sine livserindringer:

Friedrich kom engang til ham i hans hjem, mens han malte et maaneskinsbillede. Friedrich fandt ikke billedet samlet nok i sin virkning: lyset var like jevnt fordelt over hele billedflaten uten et fast mittpunkt. Da bad han Carus at ta en

Otto Runge roser i et brev, i april 1803, to litt større landskapstegninger i sepia fra Rügen, som han har kjøpt av Friedrich. I 1805 fortæller hans ven Klinkowström, at Goethe har kjøpt to landskapstegninger av Friedrich.

Friedrichs billede i vort nationalgalleri stammer fra Dr. Carus's samling. Det blev kjøpt i 1891 i Dresden paa auktionen efter hans søns død for en pris av 38 mark. Det har, like saa litet som noget andet billede, jeg har set av ham, noget navn eller aarstal. Det er neppe malt før omkring 1820.

dunkel lasur for at gi hele billedflaten en let avtoning fra rammen i lysere og lysere avskygninger ind imot maaneskiven som det lysende mittpunkt: Thi *et billede* er ikke *andet end «et fikseret blik»*.

Med dette krav til sikker koncentrering stemmer en aforisme av Friedrich, som Dahl har gjemt:

«Bisak her, og bisak der! Intet er bisak i et billede; alt hører uomgjængelig med til det hele, kan altsaa ikke behandles med likegyldighet. Den, som alene kan gi hoveddelene i sit billede værd ved at forsømme de underordnede dele, med hans verk staar det daarlig til. Alt maa og kan utføres med omhu, uten at derfor enhver enkelthet straks trænger sig frem for at sees. Den rette underordning ligger ikke i en tilsidesættelse av bisaken i forhold til hovedsaken, men i ordningen av alle dele og i fordelingen av skygge og lys.»

Derfor tilsidesætter ikke Friedrich linjen, trods sin trang til mystik og til malerisk stemning. Tvertimot; hans rene linje og hans sikkert avveiede komposition er med i at styrke stemningen, i at frembringe det indtryk av stilhet og sluttet alvor, som er eiendommeligt for hans kunst.

Gjennem det jevne syn paa naturen, ved den rene, uforfalskede tone, ved sin «sunde» farve og sin strenge form har Friedrichs opfatning, i al sin sterke eiendommelighet, trods sin avgjorte forskjel, et vist slegtskap med den ældre danske skole omkring Eckersberg, mest med skolens lyriker: Sonne. Friedrichs landskap med de hvilende høifolk i Dresdenergalleriet — det sidste billede, han malte i sit liv, like før et slaganfald, i 1834 (eller 35) — viser dette slegtskap kanske tydeligst av alle hans billeder.

Det kan være tvilsomt, om vi skal sætte dette slegtskap i umiddelbar sammenhæng med Friedrichs ungdomsophold ved Kjøbenhavns akademi. Snarere kan vel overensstemmelsen i

Friedrichs og i den danske skoles utvikling — paa de punkter, hvor den kommer tilsyne — forklares ut fra de almindelige utviklingsmomenter, som forelaa i verdenskulturen i dette tidsrum. Den fælles trang, som søkte tilbake til et naivt førstehaands syn paa naturen, det er den, vi finder like meget hos Friedrich som hos de danske. Alene det mystiske og det rikere utviklede stemningsliv er noget, Friedrich har for sig selv som tysk romantiker.

I hvert fald bør det nævnes, til ære for Danmark og for Kjøbenhavns akademi, at det ikke alene har utsendt to av nyklassicismens banebrytende kunstnere: Carstens og Thorvaldsen; men at ogsaa Runge og Friedrich, to av den tyske romantiks eiendommeligste malere, har søkt sin utdannelse der, — der, hvor ogsaa Dahl senere fik sin utvikling.

Da Dahl kom til Tyskland, var Friedrich for længst fuldt moden i sin kunst. «Han var da i 40-aarene, og hans individualitet var ved denne tid . . utpræget i sin fuldeste og klareste eiendommelighet», — dette er Carus's uttryk om ham i 1818.

Allerede i 1808 hadde han malt sit andagtsbillede for Grev Thuns soveværelse paa slottet i Tetschen — et krucifiks paa en klippespids over graner, omstraalet av solnedgangens dæmpede farveglød —, et romantisk digt, som den dag idag har magt til at gripe sindet.

I dette billede er hans maleriske eiendommelighet allerede væsentlig utpræget.

Og omkring 1810, ved den tid han blev valgt til æresmedlem av Berliner-akademiet, hadde han malt sit store sjøbillede med «munken ved strandbredden», — i aand og stemning, om ikke i form, et helt moderne billede, et uttryk for

Berliner-akademiets utstillingskataloger, som jeg ikke har faat se, vil kunne hjælpe til at faststille tiden for flere av Friedrichs billeder.

vort aarhundredes følelsesliv: det kolde i havvinden og den sortblaa sjø er skildret med dyp patos.

Om disse to billeder og om «Klosteret i ekeskoven paa en sen vinteraften», ogsaa malt omkring 1810, — det samme emne som «Die Todtenlandschaft» av Körner, med et liktog av sortklædte munker — har Carus skrevet, ved Friedrichs død: det er arbeider, «som i sin retning, efter min mening, staar absolut uten sidestykke i eiendommelig skjønhet og i tankens dybde».

Det er ogsaa paa Friedrichs kunst, Carus først og fremst tænker i sine «Breve over landskapsmaleri» — der, hvor han fremhæver det subjektivt tilspidsede i «den moderne landskapskunst» i motsætning til det ældre «fuldt objektive og naive» landskap fra de lykkelige, opadgaaende tider. «Naar den moderne kunstner i en heftig bevæget tid, indeklemt mellem utviklingens hjul, med sit poetiske gemyts følsomhet, saa meget dypere føler sine sjælesaar, da økes trangen i ham til at gi denne smerte røst gjennem sin kunst . . Derfor er uttryk av længsel fremherskende i disse verker . . Gravstene og aftenrødme, klosterruiner og maaneskin, taake og vinterbilleder, skovmulm med sparsomme glimt av himmelblaat er slike klagelyd fra en utilfredsstillet tilværelse. — Vi vil ikke med dette ha sagt, at der ikke ofte er frembragt noget skjønt, ja overordentligt i denne retning; meget mere . . har der i denne smertens poesi aapnet sig en ny og eiendommelig side av landskapskunsten.»

Det er heller ikke Carus's mening, at det just altid er den «*smertelige* følelse», som er fremherskende. Men vi føler dog

«Klosteret i ekeskoven» og «Munken ved havbredden» tilhører begge det tyske keiserhus, men er desværre bortgjemt, det sidste i slottet Schönhausen ved Berlin, det første i Wiesbaden, hvor — efter velvillig meddelelse av Dr. Paul Seidel — ogsaa et andet av Friedrichs symbolske hovedverker, «Korset paa fjeldtinden», skal findes.

altid mere eller mindre, at «det er i *følelsen*, virkningen er søkt, mere end i fremstillingen av en umiddelbart opfattet natursandhet, og at billedet mere er et symbol, en hieroglyf end en umiddelbar avbildning av naturen.»

Et landskap som Friedrichs andagtsbillede paa grev Thuns slot — korset paa klippetinden — er tænkt i Runges romantiske aand. Det er et symbol for menneskelige, for religiøse tanker, — paa samme maate, som selv Ruisdael allerede slog regnbuen over gravene i sit merkelige billede av jødekirkegaarden, det billede i Dresdener-galleriet, som vel bedst stemte med Friedrichs eget sjæleliv.

Runges hieroglyfer og arabesker er i Friedrichs billede blit til en gylden ramme av palmer og englehoder, med treenighetsøiet mellem vinranker og guldaks, — en kristelig billedskrift, letlæst av alle.

Er man fortrolig med Friedrichs kunst, da opdager man symbolet ogsaa der, hvor det i sig selv er halvskjult og litet iøinefaldende. Ogsaa i maaneskinsbilledet i vort nationalgalleri kan vi finde en symbolsk tanke. Naar maaneskiven, som lyser frem av det blekfiolette natteflor, mat straalende gjennem det

Fru prof. Papperitz i Dresden har et fjeldøde av Friedrich, et fint litet billede med en deilig skyhimmel.

Selv eier jeg en fjeldrevne i dypt skogmørke, som har tilhørt Dr. Carus.

Havet med vraket, et av Friedrichs bedste arbeider, (0,60 m. h., 0,74 m. br.) tilhører en slegtning av ham, kjøbmand Langguth i Greifswald, som eier et halvt snes av hans billeder, blandt disse flere fortrinlige.

Hos hr. Heinrich Friedrich, en brorsøn av maleren, i slegtens gamle gaard ved torvet i Greifswald, saa jeg likeledes en interessant samling fra forskjellige avsnit av hans liv. Særlig fremragende var et litet sommerlandskap (0,36 m. h., 0,50 m. br.), uten tvil fra Böhmen, med en blek blaagraa fjeldrække over lysegrønne vidder, et merkværdig tone-rent billede, friskt og slaaende sandt som en naturstudie, et av de alvorligste, mest egte landskaper, jeg har set av tysk kunst. Det bør snarest sættes til 20-aarene.

Foruten de tre billeder i Dresdenergalleriet (sandsynligvis fra aarene 1817 til 34, 35) og de to i nationalgalleriet i Berlin, begge fra 1823, kjender

sølvlyse skylag og glimtende i bølgespillet, netop er stillet mitt bak kirketaarnets fløi, som om selve kirkens spir lyste gjennem natten, da er dette træk uten tvil et uttryk for Friedrichs religiøse sind, for hans fromme tanke paa «verdens lys», som skinner i mørket.

Friedrichs samtid fandt hans naturfølelse vild. Det er ikke nærmest det indtryk, vi har av ham. Vi føler snarere hans tungsind og hans trang til ensomhet og stille eftertanke.

Der findes billeder av Friedrich, som ogsaa vi til en vis grad kunde kalde vilde, — som et vrak i skumsprøit i et dypgrønt hav under drivende uveirsskyer. Han har skildret det dystre fjeldøde paa Riesengebirges og Harzens høider. Eller den mørke «skovensomhet» i de bortgjemte daldyp i sachsisk Schweiz, den, som Tieck hadde sunget om i «Phantasus».

Men like saa ofte skildred han sletterne omkring Greifswald, de sollyse akre, de saftiggrønne enger med græssende kjør og hester, med bondegaarder halvgjemt bak lubne løvkroner — og havet lysende blaat i det fjerne, eller Dresdens venlige omegn med al sin rike grøde, markernes vidder, de dyrkede høidedrags bløte linjer med alleer av frugttrær trukket sirlig over dal og bakke.

eg ogsaa en del andre av selvsyn: flere paa slottet Tetschen og hos hr. Siegw. Dahl i Dresden; i Weimars galleri et meget tidligt billede med sol og skygger over grønne lysende marker ut mot havet, i høi grad naivt og egte; i Rudolphinum i Prag norsk skjærgaard i maaneskin, sandsynligvis malt i 23 eller 24 med motiv efter et av geologen Naumanns blyantsrids; andre smaabilleder i museerne i Gotha og Stralsund; to hos fru prof. Wegener i Dresden og to i Lütschena ved Leipzig. Det ene av disse, en kirkegaard, har paa et gravkors aarstallet 1826; skal dette gjælde for en datering, er det det eneste daterte oljemaleri av Friedrich, jeg kjender.

De ypperste tegninger har jeg set i Dresden i galleriets haandtegningssamlinger og i kong Friedrich August II's samling, som indeholder ikke bare hans raderinger med tilhørende utkast, men ogsaa over et snes farvelagte blade og tegninger tildels i sepia. Mange av dem er datert. Fremdeles hos hr. Siegw. Dahl og fru Caroline Friedrich, særlig skissebøker. En skissebog fra 1806 har prof. Lor. Frölich velvillig laant mig.

Vor tid har ofte gjort den romantiske retning uret ved at tillægge den alt for ensidige naturidealer. Saaledes har man av Tiecks kunstnerfortælling «Sternbalds Wanderungen» trukket frem løsrevne ytringer, som i ensidighet fremhæver de fantastisk romantiske naturidealer, eller som indtil overdrivelse lægger hele vegten paa det subjektive følelsesliv. Men den samme bog indeholder ogsaa ytringer av en helt motsat tankegang. I Sternbalds mund har Tieck ikke bare lagt de hyperromantiske ord: «. . ikke disse planter, ikke bjergene vil jeg avskrive, men mit gemyt, min stemning». Men han lar ham ogsaa si: «Hvorfor falder det ingen ind . . at fremstille denne natur ganske saaledes, som den er . . i ordret avskrift, uten ændring . . Hvorfor svæver I altid om i det fjerne, i en støvdækket, ukjendelig fortid? Fortjener ikke jorden, som den er den dag idag, længer at skildres? Eller *kan* I male en svunden verden, selv om I vil det aldrig saa gjerne?» Og samtidig med at Tieck har opstillet vildt romantiske emner for landskapsmalerne, har han hele bogen igjennem flettet ind de mildeste, mest idylliske landskapsstemninger ogsaa fra frugtbare og grødefulde egne.

Georg Brandes har efter Köpke med rette fremhævet Tiecks likegyldighet over for Englands yppige, veldyrkede landskaper mellem London og Oxford, hvor han fandt «en lavet, tilskaaret Natur, . . ved Industrien berøvet sin digteriske Duft». Men det forekommer mig, at Brandes i ensidighet har tillagt dette træk *for* stor vegt. Vi bør blandt meget andet mindes ogsaa dette, at Tieck i indledningen til Phantasus begeistret taler for den franske havekunst i dens strenge, lovmæssig ordnede regelbundethet.

Vi kan vel i den romantiske retnings naturfølelse finde en avgjort forkjærlighet for det vilde og mægtige. Men retningens

Se G. Brandes: «Den rom. skole i Tyskland» side 221.

oprindelige ideal er alsidigt, — som Tieck uttrykker det i Sternbalds Wanderungen: «det er min inderlige overbevisning, kunsten er som naturen, den har mer end *en* skjønhet.»

Ensidigheten ved den romantiske retning laa ikke først og fremst i dens idealer, men i dens følelsesliv og i karakteren: at den gjennemgaaende var subjektiv og fantastisk.

«Al kunst er allegorisk», sier maleren i Sternbalds Wanderungen, — rigtignok med en nærmere forklaring, som i sammenhængen gir sætningen en væsentlig ret. Men like fuldt uttrykker den i sig selv den mest skjæbnesvangre side ved den tyske romantiks kunstopfatning — dette subjektive, fantastiske, som leder sindet indad mot sin egen tankeverden — ofte i sentimental bløtagtighet —, og som levner liten ro til stille, selvhengivende betragtning av alt utenom, av den umiddelbare, rike *billed*-verden. Eller som Brandes har pekt paa: den egte romantiker dvæler ikke ved tingene selv; han ser bakom dem, ved siden av dem.

Derfor ser vi ogsaa i Friedrichs kunst, at det er hans hang til allegori, sammen med et vist drag mot det sentimentale, som lettest fører ham paa avvei.

Ved det tidspunkt, da Dahl kom til Tyskland, hadde den første opbrusende romantik avgjæret. Han bragte med sig sin egen sunde utvikling og indtrykkene fra sin danske omgang: fra Oehlenschlägers avdæmpede, mere billedklare romantik og Eckersbergs jevne virkelighetsopfatning.

I Dresden var Friedrich og Carus hans omgang, de, han slutted sig til i mest frugtbar aandsutveksling. Og den Tieck, han kom til at staa nær, det var ikke «Sternbald's» Tieck, ikke den ungdommelig sværmeriske utgiver av Wackenroders

«Herzensergieszungen eines kunstliebenden Klosterbruders», men «Novellernes» forfatter, den avdæmpede, mere sindige romantiker.

Friedrich og Dahl — i sin eiendommelige motsætning: det stille, dype vand og den brusende fjeldstrøm — har begge blandet sind, i utpræget og kraftig fastholdt selvstændighet. Deres gjensidige forstaaelse i indbyrdes paavirkning har sat spor i begges verker i en likhet, som mange ganger kan være slaaende.

Friedrich var den ældre, — 14 aar ældre end Dahl, allerede en modnet kunstner, da Dahl forlot Norge for at begynde sin utvikling. Og da de møttes, var Friedrich fæstnet i sin kunstnerpersonlighet, mens Dahl endda var gjærende. I indbyrdes forhold, i gjensidig aandsutvikling er det utvilsomt Dahl, som skylder Friedrich mest.

Begge var de geniale, begge var de banebrytere. Men Friedrich — han var ikke alene den første, den tidligste av de to; fra et vist synspunkt var han ogsaa den mest fremskredne: mere moderne i aand, væsentlig frigjort ogsaa i sin *kolorit* fra de gamle nederlændere. Til gjengjæld var Dahl ganske anderledes malerisk rik, med en meget mere flerstemmig instrumentering og med et rikere individualiseret liv.

Carus kalder i sine livserindringer Dahl og Friedrich sine «nærmeste kunstneriske venner»; han optegned i sin dagbog, naar de var bortreist, saa han «for længere tid maatte undvære» deres selskap. I omgang med dem, ved at se deres arbeide har han i mange maater klaret sine egne tanker om kunst. For saa vidt har Friedrich og Dahl, indirekte, ogsaa sin del i Carus's «Breve over landskapsmaleri»; i dette verk har vi den fælles grundopfatning, som de i forskjellige avskygninger alle delte.

Carus skrev disse breve mellem 1815 og 30; i 1835 utkom en øket utgave. Allerede i 22 fik han en varm opfordring fra Goethe om at offentliggjøre dem, — netop samme aar som

Høyen tok et saa mægtigt indtryk av deres klare og dype tanker. Endnu den dag idag er disse breve det vegtigste verk, som er skrevet over landskapskunst, endnu tidsmæssigt i store dele. «Der er i disse breve en eiendommelig forening av videnskap og kunst . ., som sikrer dem et blivende værd i litteraturen,» sier Carus selv i sine livserindringer. De er skrevet av en mand, som paa en gang er kunstner og naturforsker. Hans videnskabelige syn paa landskapsmaleriet er helt igjennem kunstnerisk, ikke saaledes som Humboldt's — i «Kosmos» —, som er paa vei til at nedsætte kunsten til en anskuelsesøvelse i naturvidenskapens tjeneste.

Vi mindes, hvad Carus selv har sagt om sin grundretning: «Den romantiske poesi hadde slaat dype røtter» i hans hjerte, paa samme tid som «Goethes helt igjennem positive, klart objektive og sunde retning» saa at si laa ham i blodet. Hans kunstanskuelse var paa en gang alsidig dyp og smeltet i sin samtids romantiske begeistring, og dog væsentlig frigjort fra skolens sykelige grunddrag.

Ogsaa Carus kan paa et enkelt blad av sine breve ofre til sin tids spekulative filosofi og tape sig i fantastiske drømmerier. Men som regel har han fast grund under sine aandfulde tanker, er klar, positiv, nøktern.

Kjernen i hans betragtning er Schellings lære om «verdenssjælen» og det gamle nyplatoniske filosofem: «var øiet ikke solagtigt, kunde det ikke se solen», — i den form, som det har faat hos Goethe:

«Wär' unser Aug' nicht sonnenhaft,
Wie könnt' es denn die Sonn' erblicken;
Und webt' in uns nicht Gottes Kraft,
Wie möcht' uns Göttliches entzücken?»

Derfor er det «triviale» ord landskap for trangt for ham; han søker efter nye ord: Erdlebenbild, Erdlebenbild-Kunst

— for at uttrykke sammenhængen, den levende organiske sammenhæng i vor jord og hele dens mangfoldig sammensatte naturliv.

Ogsaa vort menneskeliv er paa det inderligste sammenbundet med naturlivet. De livskræfter, som rører sig i naturen, er virksomme ogsaa i vort eget væsen, og alt naturliv virker paa os «*efter den form av liv*», som aabenbarer sig i det. Al veksling, som vi blir var i naturlivet, de vekslende stadier og livstilstande i naturen: vekst og fuldendelse, visnen og fuldkommen tilintetgjørelse har allesammen sine tilsvarende livsytringer i vort eget gemytsliv: i det opadgaaende mot, i den indre klarhet og fuldkomne ro, i det matte tungsind, i den fulde følelsesløshet. Og paa samme maate som en klingende streng sætter den samstemmige streng i svingning, saa stemmes vort sjæleliv med i naturens stemningsrækker.

Saaledes blir dette landskapskunstens hovedopgave: «at uttrykke en vis stemning i gemytslivet (aand) gjennem en gjengivelse av en tilsvarende stemning i naturlivet (sandhet)».

«I den fuldkomne *sammensmeltning av det aandige og det sande*» ser han det fuldkommen harmoniske landskap. Det egte landskapsbillede er «aandiggjort natur», og som aandsverk skiller det sig fra speilbilledet. I umiddelbar natursandhet staar kunstverket uendelig tilbake for speilbilledet. Men til gjengjæld «føler vi det egte kunstverk som *et hele*, som en liten verden for sig, mens speilbilledet alene viser sig som et brudstykke, som en del av den uendelige natur, revet ut av sin organiske sammenhæng . . som en enkelt tone av en uendelig harmoni . . Det kan derfor heller ikke gi den fulde tilfredsstillelse. Denne faar vi alene ved den frie, ubegrænsede hengivelse til selve naturen eller ved glæden over det fuldlødige kunstverk».

Carus sætter ikke noget skarpt skille mellem det «kunstskjønne» og det naturskjønne. Aller mindst er det hans tanke

med Hegel at tillægge det kunstskjønne en høiere ideel magt. Han uthæver tvertimot forholdet saa: «*Naturskjønheten er guddommeligere, kunstskjønheten er menneskeligere,* og saaledes blir det forklarligt, hvorfor sansen for naturen først rigtig oplukkes gjennem kunsten . .»

«Kunstneren skal lære at tale naturens sprog, og læresalen, hvor han alene kan hente denne undervisning, det er selve den frie natur . . Han skal studere alle dens former og farver, — uavladelig, hele livet igjennem: hans læretid og hans øvelser kan aldrig slutte.»

Han skal indprente sig naturlivets forskjellige livsformer, «forat netop *disse* former, likesom av sig selv, igjen skal præge sig i hans verker, — forat de billeder, som hans egen fantasi skaper, kan vise sig i den rene og skjønne natursandhets dragt, og forat han saaledes kan være istand til at gi sine ideer borgerret i virkeligheten . .»

«Thi den frie menneskelige aand kan utforme selv et eventyr til en høiere kunstsandhet med sin indre nødvendighet.» Eller som vi vilde uttrykke det: ogsaa fantasibilledet maa ha sin organiske sammenhæng (sin egte kunstneriske illusion).

Ad denne vei vil landskapskunsten igjen kunne hæve sig fra sit forfald. «Men det er klart, at det er fra kunstnerne selv, at den høiere utvikling av deres kunst først og fremst maa utgaa; som kunsten alene *falder* gjennem kunstnerne, saaledes skylder den ogsaa væsentlig alene dem sit opsving.»

Det egentlige grundtema i Carus's breve er spørsmaalet om, hvorledes landskapskunsten igjen skal kunne hæve sig, og almenheten vækkes av sin sløvhet over for «naturlivets fylde».

Det væsentlige middel søker han i et grundigere kjendskap til naturen — hos almenheten som hos kunstnerne i indbyrdes forstaaelse — og fremfor alt i en gjennemført opdragelse av landskapsmalerne med støtte i en kunstnerisk *beaandet* natur-

videnskap. Thi der «er en *død* viden . ., og den er meldug for kunstnernaturen».

«Det er merkeligt, at man hit-til saa ganske har kunnet overse nødvendigheten av en naturvidenskabelig undervisning ogsaa for landskapsmalere, da man jo i andre grener av den bildende kunst fra første stund har indset det uomgjængelige krav til naturvidenskabelige studier og f. eks. ved fremstilling av menneskeskikkelsen» har søkt støtte i anatomiske kundskaper. Paa lignende vis bør landskapsmalerne lære at kjende jordens, fjeldenes, veksternes anatomi.

Fra de uorganiske, rent geometriske former — som jo tillike danner den inderste struktur i *alt* naturliv — skal den unge litt efter litt ledes videre til det organiske, lære at studere den enkelte plante i dens helhet og i dens dele, i al sin lovmæssighet og skjønhet, — altid videre fra det lettere til det vanskeligere, fra det enkelte til det sammensatte; overalt skal han lære at opfatte «det egentlig betegnende karakteristiske, som er et med det skjønne . . i busker, i trær, i trægrupper, i stener, i jordlag, i flodlinjer, i fjeldenes store omrids, i havbølgerne, i skyernes drag», — paa samme tid som han søker indsigt i synets, i lysets og farvens love.

Efter hvert som den unge kunstner faar sit øie oplatt for naturens lovmæssighet og skjønhet i det største som i det mindste, vil han ogsaa lære at overføre ærefrygten for naturen paa sin kunst, — hans ærefrygt vil faa noget av andagt.

Der er et aandigt baand mellem landskapsmalerens naturfølelse og naturforskerens. Der hvor Carus i sine livserindringer taler om sine breve over landskapsmaleri, minder han om den dype andagt hos mange av naturforskningens heroer. Han nævner Swammerdams navn, den samme, som senere Michelet — Frankriges historieskriver — i sit verk om «Insektet» aandfuldt sammenstiller med Ruisdael, hans samtidige og jevn-

aldrende. Det samme Holland, som skapte Ruisdaels fromme og dype naturfølelse, frembragte ogsaa Swammerdam, naturforskningens «Galilei i det uendelig smaa», en av videnskapens og troens martyrer, som svimlende foran den avgrund av liv, han for første gang øined gjennem mikroskopet, ofred sin videnskap for ikke at miste Gud.

Gjennem en dypere, aandfuld naturerkjendelse vented Carus et nyt opsving av landskapskunsten. «Det er en kunst, som først tilhører den nyere tid, og som langt fra er avsluttet, og som muligens først gaar sin blomstring imøte», mens de andre kunstformer mere staar som «mindesmerker over bedre dage».

«Der vil engang opstaa landskaper av en høiere og betydningsfuldere skjønhet end de, som Claude og Ruysdael har malt, og allikevel vil det være rene naturbilleder; men naturen vil i dem vise sig i høiere sandhet, set med aandigt øie, og en fuldkomnere teknik vil laane dem en glans, som tidligere verker ikke kunde ha.»

Det er et fremtidshaab, han stiller, mitt i en tid, som danner en daarlig sangbund for landskapskunsten. Men han finder dog noget i sin egen samtid at støtte det til. Han kjender «en digter, som har løst den nyere tids opgave: at ledes gjennem kunst til viden og igjen ut fra sin viden at skape høiere kunst». I Goethes poetiske naturskildringer finder han prøver paa en saadan kunst, en mystisk, en orphisk kunst, — ikke en overtroisk mystik, ikke Sternbalds «sentimentale kunst» —, men «den mystik, som er evig som selve naturen, fordi den intet andet er end natur — den i dagens lys hemmelighetsfulde natur». —

Det er ikke Carus's mening med sin opfatning av landskapet som «Erdlebenbild» at ville opstille «de gigantiske scener . ., alpeverdenen, havet i storm, vældige skogdrag, vulkaner og vandfald som de eneste motiver for landskapsmaleren».

Han negter ikke, at «disse scener, rigtig opfattet, avgir de mest ophøiede emner for landskapskunsten. Men ogsaa den mest stilfærdige, den mest enkle side av vor jords naturliv er et værdigt og skjønt emne for kunsten, naar den bare er opfattet efter sin egentlige mening, efter sin skjulte guddommelige idé . ., — selv det mest ensomme skoggjemme med sit groende planteliv, selv den simpleste græsbakke . . overhvælvet av himlens blaa».

De samme tanker er uttrykt paa en litt anden maate i hans livserindringer, i skildringen av hans naturindtryk, da Friedrich fulgte ham til sit hjemlands jevne egne: «Her hadde vi det klart for øie, hvorfor Nederlandenes fattige natur, med eketrær, med sand og mark og myr kunde utvikle en kunstner som Ruysdael; mens Schweiz med sin rike natur, i et like saa langt tidsrum, ikke paa langt nær har frembragt noget tilsvarende. Er det ikke, fordi det er likedan i kunsten som i livet, at dybde i *litet* altid eier større kraft end overfladiskhet i meget?» —

Efter sit grundsyn paa landskapskunsten var Carus malerisk koloristisk, om end ikke i ensidig moderne forstand. Han sammenligner dens virkning med musikkens. Han søker dens egentlige kjernepunkt i en aandfuld «avfatning av et *enkeltmoment, et livsøieblik*» av naturlivet; derfor nytter det ikke at avskrive naturen i endeløs række eller at sammenfatte billedet til en mosaik av løsrevne dele. Der trænges et «aandigt øie» ved siden av det legemlige. Sine betragtninger over landskapsmaleriet har han indrammet i naturskildringer, og som tillæg til sine breve har han meddelt en malerisk dagbog: «billeder i ord», øiebliks-indtryk, hentet fra Dresdens nærmeste omegn, som han altid fandt «rik paa kunstneriske tilskyndelser». En eneste prøve vil være nok til at fremhæve hans maleriske opfatning av landskapsstemningen:

«Oktober efter nymaane.

1827.

Aften klokken seks paa hjemveien til byen østenfrå, nymaanen staar skjær i blaaliggraa luft over «Grosser Garten», en skraa, nedentil skarpt avskaaret *cirrostratus*, oventil halvt opløst *stratus* staar mellem maanen og den gule aftenluft. Aaserne i det fjerne fioletblaa, parkens trægrupper dunklere, nærmere striper av grønne marker og mørkt fioletbrunt pløieland. Hvor alvorlig og godt de skjønne og mægtige farvetoner virker sammen — — En stor saueflok paa hjemveien fra markerne henover det aftendunkle pløieland med matte reflekslys fra himlen virked godt med det øvrige.»

Carus hadde i sine breve hævdet *naturen* saa sterkt, at han maatte verge sig mot en misforstaaelse. Man hadde opfattet ham, som om han mente, at «tro natursandhet var alt, hvad man kunde kræve av en fuldkommen landskapsskildring».

For saa vidt altsaa som Carus i sin bog har lagt *hoved*vegten paa en alvorlig naturopfatning, paa naturfremstillingens sandhet, mens han kun mere forbigaaende har omtalt fantasiens nyskapende virksomhet, — for saa vidt staar Carus i landskapsbrevene *Dahls* kunstneriske standpunkt nærmere, end han staar Friedrichs.

Og allikevel var forholdet omvendt: der var et inderligere og dypere baand mellem Carus og *Friedrich*, de var begge to i en endda langt dypere mening romantikere, end Dahl var. I sin egen kunst — i det ydre som i det indre —

staar Carus *Friedrich* ganske anderledes nær end Dahl: han har den samme hang til mystisk allegorisering, og ogsaa Carus kan bli sentimental.

I sine livserindringer — som gammel mand — har Carus sammenstillet de to kunstnere «som fuldkomne motsætninger i sit syn paa landskapet»: Dahl som «den skjære naturalist, alene optat av alle enkeltheter i klipper og trær og planter og grønsvær, istand til at gjengi dette med ganske eiendommeligt mesterskap og i besiddelse av en overordentlig færdighet, — men ogsaa altfor meget git tilfældigheten i vold, like saa ofte fristet til at tape sig i det objektive, som Friedrich undertiden kunde bukke under i det subjektive».

Ved denne dom — som dog kræver sin tillempning — er Dahls forhold til den romantiske bevægelse efter en væsentlig side fastslaat. Han var i hvert fald fuldkommen fri for den romantiske retnings *sykelige* grunddrag. Dahl var en helt igjennem sund aand, en i bedste mening naiv natur.

Som Thorvaldsen i genial naivitet blev baaret oppe av nyklassicismens verdenskultur-magt til dens mest klassiske høidepunkt i menneskefremstillingen, blev *Dahl* løftet av den romantiske bevægelse som av en jevn og rolig bølge.

Det var ikke bare i sin kunst, at han blev ledet av de romantiske idealer; de styrked ogsaa hans kjærlighet til Norges gamle mindesmerker: stavkirkerne, Haakonshallen, domen i Nidaros.

I hans naturfølelse var det de romantiske naturidealer, som tok den sterkeste vekst. Det var den *romantiske natur*, som laa nærmest for ham. Men *den* fandt han i sit eget fædreland, i Norge. Og han gjengav den i ren, usminket sandhet.

IV

I Dahls efterlatte tegninger eier vi et væsentligt hjælpemiddel til at følge hans utvikling og vinde oversigt over hans kunst. Det er to slags, for det første alle hans studier og flygtige mindeblade fra hans reiseliv, for det andet skisser efter hans billeder.

De sidste har han samlet i et album i to store foliobind — som en slags *liber veritatis* —, allesammen paa løse blade, ordnet efter aarstal. Det er mange, omkring en 500 tegninger, men ikke paa langt nær efter alle hans billeder, ikke engang efter alle de bedste.

Dahl begyndte forholdsvis sent, ikke før i 20-aarene, at utarbeide dette verk, — fra først av mere tilfældig, og især i denne første tid blev mange av dem git bort, hvergang han var i «Forlegenhed med at skaffe Tegninger til Stambøger og Smaapresenter», eller ogsaa — laant bort; og dette var i regelen de værdifuldeste og mest utførte blade. Senere var det heller ikke altid, han fik tid til at tegne et erindringsblad efter sine billeder, før han skilte sig ved dem. I saa tilfælde

pleide han gjerne at føie en tegning efter naturen — motivet til billedet — ind i sit album. Paa denne maate er dette blit øket med et til to hundrede blade mer.

Vi kan straks se forskjellen paa de to slags tegninger. Skisserne efter hans billeder er ofte særdeles vakre, let og sikkert utført i blyant og tusch; men de har ikke den umiddelbare friskhet som selv hans flygtigste skisser efter naturen. I disse mousserer følelsen og stemningen, — i skisserne efter hans billeder er geisten mere dovnet bort.

I naturskisserne faar vi forholdsvis mere at vite om hans kunstneriske utviklingsgang, om selve øiets og haandens og følelsens utvikling. Skisserne efter hans billeder gir en oversigt over hans arbeider og over hans motivvalg.

Det første indtryk, som slaar os, naar vi følger alle disse tegninger ut igjennem aarene, er atter igjen dette: det er en lang og vanskelig vei, som fører en forvendt kunst tilbake til naturen. Ogsaa i Dahls tegninger føler vi, hvor sterkt det overleverte holder igjen, hvor sent det er at finde et umiddelbart og selvstændigt uttryk for det, man ser i naturen.

Mellem hans tegninger fra Kjøbenhavn, baade de frie kompositioner og hans naturstudier, findes særdeles aandfulde ting. Ved sin frie, brede tusch-maner kan han mangen gang opnaa stor virkning. Men allikevel er han i sine tegninger fra disse aar i regelen ganske anderledes bundet i gammel akademirutine end i sine malerier. For ham, som tidligere hadde vært malersvend, var malerkosten og penselen fra først av fortroligere redskaper end blyanten og pennen. Blyantskisser, som han tegned efter naturen, — de motiver, han brukte til at male billeder efter, og det ofte meget gode billeder — kan selv sent i dette tidsrum være merkelig klodsete.

Dette forhold hænger dog ogsaa til en vis grad sammen med hans eiendommelige natur og med hans selvutvikling.

Han eide en glimrende hukommelse, som han la vegt paa at utvikle: en landskapsmaler, som vilde arbeide i aand og frihet, mente han, maatte «lære Naturen udenad». Derfor kunde det flygtigste rids efter naturen være nok for ham som moden kunstner til at male et billede, friskt mangen gang som en umiddelbar naturstudie.

Det er ikke bare hans blyantsskisser efter naturen fra Kjøbenhavnertiden, som gjennemgaaende gjør et klodset indtryk; men ogsaa en hel del av hans frie kompositioner i pen og tusch ser gammelagtige ut og minder om mindre gode kobberstik i akvatinta-maner.

Selv under hans første ophold i Dresden, før reisen til Italien, har hans pennetegninger og blyantsskisser efter naturen ikke vundet den fulde, umiddelbare frihet som efter reisen.

Vi føler det tildels ogsaa i en række store, meget omhyggelig utførte akvareller fra hans ophold. i Töplitz som Irgens Bergh's gjest i august 1819. Kirketaarnene og husene i byen er gjengit med en strenghet og nøiagtighet, som om han var gaat til sit studium med friske indtryk fra Canalettos billeder i Dresdenergalleriet. Men farverne er tunge og ugjennemsigtige. Han hadde endda ikke lært at bruke vandfarven til den lette, aandfulde antydning som halvandet aars tid senere i Italien.

Allerede tidlig var Dahl av sig selv naad frem til stemningslandskapet, i studien fra Præstø, i maaneskinsstykkerne o. s. v.

Hans fortrolige omgang med Friedrich ikke mindre end de sterke sjælelige erfaringer, de dype bevægelser i hans følelsesliv, de nye og mangesidige indtryk maatte uvilkaarlig utvikle denne side av hans kunst.

Mellem Dahls arbeider paa akademiutstillingen i Dresden høsten 1820 nævner kritikeren i Schorns kunstblad — den samme, som vi tidligere har hørt ytre sig om Dahl — en sol-

opgang over havet i taakestemning. Han roser det i de sterkeste uttryk: Det «hører til de fortræffeligste landskaper, som jeg har set, — høist genialt tænkt og utført, saa jeg ikke kunde ønske et punkt anderledes. Her møtes Dahl med den taake-elskende Friedrich».

I Dahls billedalbum for 1820 findes en skisse, som efter al sandsynlighet gjengir dette billede, skjønt vi ikke av skissen med sikkerhet kan se, om den ikke kanske like saa godt fremstiller en tidlig maaneopgang. Ganske den samme komposition var utstillet paa Dahls-utstillingen i 88, et yndefuldt litet maleri, som i sin tid har tilhørt Lyder Sagen som gave fra Dahl.

Med korslagte armer, lænet mot en svær kampesten under nogen eketrær staar en mand nede ved havbredden og ser utover sjøen, som ligger blank i fredelig ro, mens det store, runde øie lyser med mild glans bak flor-let dis.

I billeder som dette er det, som om Dahls aand har tat farve av Friedrichs aand, av dens milde, elegiske fred. Endog Dahls *form* kan en og anden gang ha træk, som sterkt minder om Friedrichs spæde, men rene tegning.

Blader vi i Dahls album, især utover de nærmeste aar efter 1818, støter vi ogsaa paa flere andre kompositioner, som ligner Friedrich's kunst: snart inde fra skovensomheten i sachsisk Schweiz, hvor et par venner vandrer i stille eftertanke. Snart en tungsindig maaneskinsaften ute ved havet, hvor et ensomt kors staar paa bredden som merke over en sjømands død, — eller hvor to munker vandrer langs stranden. En

L. Sagens billede tilhører nu Bergens billedgalleri, efter Dr. Danielssens testamente skjænket til galleriet. Saa gjennem vakkert det er, kan det dog ikke helt gjælde for en original. Efter Dahls oplysning var det billede, Lyder Sagen fik, *kopiert* av en maler fra Meissen og «efterhjulpet» av ham selv. Det har hverken navn eller aarstal. Det er uten tvil en tidlig maaneopgang: den svakt rødlige skive synes at ha for liten lyskraft til at være sol.

anden gang er det dag utover havet, en mor sitter med sin lille og vifter mot et seil ute paa sjøen — —

I 1819 malte Dahl et litet billede til Harring, som tok det til emne for et langt romantisk digt. Motivet var en tegning fra Dahls ophold paa Karmøen i 1811.

Det er aften, solen er nede. Skjærgaarden ligger med seilerne i den første skumring. Under et truende skylag falder et mildt skjær av aftenrøden over Augvaldsnæs kirke med ruinen oppe paa bakken, mens kveldsrøken stiger fredelig fra en stue nede ved veien.

Men oppe paa kirkegaarden staar graveren, en norsk bonde i knæbukser og rød rundlue, støttet paa spaden og ser ventende ned mot veien, hvor et litet følge bærer en død til graven.

Stemningen — eller digtet i dette billede — er helt igjennem, som om det var digtet av Friedrich. Men paa samme tid er det et levende minde om Dahls eget følelsesliv i dette aar, — om hans hjertesorg, om de tunge stunder, da hjemlængselen efter Norge vaagned som sterkest, blandet med tanker om død ved synkende sol.

Derfor har dette lille billede — spædt og sort, som det virker, uten noget større kunstværd —, opfattet som et mindeblad i Dahls levnetsbog, en dyp og gripende stemning. Det taler om gemyttet i hans kunst: om hvor inderlig traadene i hans kunst var tvundet sammen med hans livstraad.

Saa litet lykkelig Dahls reise til Italien var for ham selv personlig — fuld av savn og ærgrelser — var den dog overordentlig utviklende for hans kunst.

Billedet til Harring fra 1819 gjentok Dahl aaret efter til sin hustru. Det sidste findes nu i Dresden hos hr. Siegwald Dahl.

Fra hans livsskildring kjender vi den sammentrængte, viljespændte kraft i hans naturstudium, fremfor alt fra det øieblik, da han hadde sagt farvel til hofetiketten og Quisisana. Hans ophold i Neapel og omegn hører til de frugtbareste tider i hans studieliv. Det var under dette ophold, at han — malerisk koloristisk — helt og fuldt fandt sig selv, vandt frem til naturen: til et umiddelbart og selvstændigt uttryk for sin naturiagttagelse uten fjerneste tanke om fremmed eller gammel kunst, uten mindste mindelse om tillært rutine.

Allerede hans naturstudier fra Dresden, de faa i olje, som findes, er egte og fine arbeider. Men over hans studier fra Neapel er der kommet en koloristisk og malerisk frihet, en aand og *et liv* og en egte umiddelbar sandhet, som stiller ialfald de bedste av dem, efter alt hvad jeg vet og kan forstaa, i første række inden vort aarhundredes studiekunst. Saa tidlig har alene England landskapsmalere, som naar ham eller overgaar ham i sand naturfremstilling og rikt og livfuldt syn. I Frankrige kommer *Corot* først nogen aar efter.

En av de merkeligste av alle disse studier er en uveirsstemning over golfen ved Neapel fra 6te jan. 1821.

Monte S. Angelo skimtes i det fjerne gjennem fugtig dis. Sjøen drives og jages med mat skiftende lys, — snart litt mere grønlig, snart over i det svakt fiolette eller blaalig-graa.

Stemningens impressionistiske præg er uttrykt av Dahl selv i hans dagbog fra denne tid — der, hvor han sætter det som maalet for sit friluftsstudium «at holde store Masser og studere Tone og Belysninger». Derfor er ogsaa en studie som denne helt moderne i sin opfatning. Det er vort syn, vor tids

Den unge Bonington, som leved i Paris til ut i 20-aarene, var væsentlig en utløper av den engelske kunst.

Studien fra 6. jan. 21, som tidligere har tilhørt postmester Malthe, tilhører nu kadet Haffner i Kristiania.

opfatning, — bare at vor tid har fundet rikere midler, større bredde, større virkning, større lyskraft.

Mellem den række naturstudier av Dahl, som ved hans søns velvilje er indlemmet i vort nationalgalleri, findes ogsaa flere aandfulde prøver fra denne tid.

En av de flygtigste er datert nov. 1820. Over blankt hav ligger Vesuv, sløret bak skytung, dunstmættet luft, under mat morgenglans i øst, — den maleriske følelse kan ikke være mere umiddelbar, mere levende i vor tids aand.

Nær denne, men mere utført, staar en litt større studie av «Kasernen ved Pizzefalcone» i Neapel, datert 27. dec. 1820, som tilhører Dahls svigersøn. Morgensolen staar bak skyer over golfen, luften med skyerne samler sig til et perlegraat, gulhvitt, blekblaat skjær. Kasernen derimot er malt mere haardt og spinkelt.

I Dresden, hos Dahls søn, findes tre rivende raske studier i olje av oprørt sjø, toppet og skummende under sky-jag og regn. De er alle tre datert den 4de jan. 1821, altsaa fra Dahls samvær med *Catel*, fra de dage, da de malte sammen ute i det fri. Mellem disse studier og Catels «Natstykke, efter Slutningsscenen i René's Fortælling af Chateaubriand» i Thorvaldsens museum er der en iøinefaldende likhet.

Catels billede er ikke datert. Men efter det kjendskap, jeg har kunnet skaffe mig til hans kunst, synes det — i hvert fald i forhold til dette ene billede — at være Dahls opfatning, som er den oprindelige. Efter Høyen var Catel «en enthusiastisk Beundrer af Dahl», og han har uten tvil tat sterke indtryk av hans geniale og livfulde aand.

I vort nationalgalleri har vi to studier av Dahl fra den 14de jan. 1821. For den dag heter det uttrykkelig i dagbogen: «med Catel i det frie malet». Især i fremstilling av sten og mur minder Dahl om Catels kolorit og tekniske behandling.

Til gjengjæld kan ogsaa Dahl skylde Catel frugtbare tanker. Av alle de landskapsmalere, han var sammen med i Italien, var Catel, ved siden av Rebell, den mest malerisk fremskredne, den, han slutted sig til i størst sympati. Deres samvær i Neapel falder ved et saa vigtigt tidspunkt i Dahls maleriske utvikling, at vi bør lægge merke til det.

Forholdet mellem dem lar sig ikke nøiere faststille uten et grundigere kjendskap til Catels kunst, særlig til hans naturstudier. Hans atelierbilleder falder ofte i det søtladne og maniererte; hans «venetianske nætter» og hans «gondolfarter» kan bli til en flatbundet kunsthandler-kunst. Men i sine *billeder* er han i saa maate mere fremskreden end Dahl, som han stemmer dem lysere, ofte med soleffekter, som kan minde om Turner eller ligne Gudin.

Ved sin aandrige kunst — uten større dybde — har han baade som landskapsmaler og som genremaler øvet adskillig indflydelse paa sin samtids malere — ikke mindst paa de danskes opfatning av Italiens folkeliv og natur. Ja selv vor landsmand Fearnley har træk, som minder om Catels (og Rebells) kunst. Og Catel er — efter Eckersberg og Friedrich — den eneste kunstner, som synes at ha sat noget merkbart spor i Dahls arbeide, — om ogsaa bare i et litet omraade av hans kunst og uten at røre ved hans dypere eiendommelighet.

I den tidligere livsskildring har vi fulgt Dahl paa hans utflugter omkring Neapels golf og lært alsidigheten av hans naturkjærlighet og hans studier at kjende — fra de smilende bredders yppighet og ynde til Posilippos stormfulde klippekyst og Vesuvs vældige utbrud og vilde øde — —

Der ligger en rigdom og en fylde i, hvad han tilegned sig, større, end han nogensinde har utnyttet, sider av hans

skjønhetssans, en glæde i sydens lyse, farvestraalende natur, som han aldrig fik leilighet til helt at utfolde.

Skal vi klage over dette? Skal vi klage over, at sydens skjønhet ikke kom til at straale rikere i Dahls kunst — —

Det var norden, det var kjærligheten til Norge, som vokste.

Men vi kunde nok ønsket, at forholdene hadde været *lykkeligere* for ham under hans reise, at han ikke for levebrødets skyld hadde været nødt til at stænge sig inde i Rom, sitte og male billeder i febrilsk hast for at tjene penger, netop som han mest trængte til at studere med ro.

Frugterne av Dahls atelierarbeide i Rom kjender vi forholdsvis bedre end paa noget andet tidspunkt av hans liv. Hovedmængden av billederne fra hans Romer-ophold findes i Thorvaldsens museum (og i det danske nationalgalleri), i det hele et halvt snes billeder foruten et par studier og skisser og et maaneskinsstykke, som Dahl hadde bragt med fra Neapel.

Disse billeder er vel egnet til at gi indtryk av hans aands alsidighet.

Nærmest naturstudierne i følelse og opfatning staar maaneskinsstykkerne. Det er foran disse, Julius Lange har faat «et Indtryk af en saa ejendommelig Poesi og Stemning, at man ikke let glemmer dem igjen». Allikevel lægger han til: «Vilde man dvæle for længe foran dem, saa vilde man komme til at føle Savnet af den kunstneriske Kjærlighed og fine Følelse, som helt gjennemtrænger det ægte Kunstværk; der er malet rask, og der maa sees rask.»

Men hvad vil dette si andet, end at Dahl her har truffet det væsentlig maleriske: det *koloristisk* maleriske, som vi kalder tonen, og den indre, dypere tone — stemningen.

Der er som pust av natten i disse smaa, fordringsløse billeder, en mat, hemmelighetsfuld glans i de florlette skyer

drivende over det blanke hav, mens Vesuvs glød brænder i mulmet mot den bleke maane.

Saa personlige og egte følt som disse maaneskinsstemninger er, er de allikevel ikke fuldt saa frigjort fra gamle indtryk som de bedste av hans naturstudier; især det brune i forgrundens toner minder om van der Neer. De er heller ikke allesammen like gode, og de har, som mange av billederne i Thorvaldsens museum, desværre lidt meget.

Forholdsvis nær hans naturstudier staar ogsaa hans skildring av Vesuvs utbrud fra det «lille krater».

Nedover en brat fjeldskrænt styrter lavaen, rødglødende med smaa luer under hvirvlende røk. Over brune lavamarker har vi utsigt ned mot golfens smilende bredder, som ligger i blek kveldrødme under lette skyer.

Disse motsætninger, i det vilde og det milde, er fint følt. Og dog har ikke billedet helt undgaat vedutens skjær: en interesse *utenfor* eller ved siden av det rent maleriske.

Mellem Dahls billeder fra Rom indtar de norske landskaper en fremtrædende plads. Et findes i det danske nationalgalleri, tre i Thorvaldsens museum.

Foruten disse opfører Dahls billedfortegnelse som gave til den svenske maler grev Hjalmar Mörner et «lille norsk Billede med et snebedækt Bjerg i Baggrunden; hele Landskabet er indesluttet af høie og mørke Gjenstande»; og som gave til billedhugger Michelsen et «lille Kabinetsstøkke, en norsk Fjeld-

Foruten billedet til Brøndsted, som nu findes i det danske nationalgalleri, malte Dahl allerede i Rom en lignende fremstilling av Vesuvs utbrud til den preussiske konsul Bartholdy. Ogsaa flere ganger senere gjentok han det samme emne, foruten til prins Christian Frederik ogsaa til hr. von Ritzenberg i meget stor maalestok.

I katalogen for Thorvaldsens museum, under nr. 186, er et av Dahls «norske landskaper» fra 1821 feilagtig opført som malt i 1827. Det hører ikke til Dahls sterkere arbeider, skjønt det uten tvil, renset og mindre indslaat, vilde gjøre et langt vakrere indtryk.

egn, hvor Hyrder hviler med deres Qvæg oppe paa Bjergene». Desuten endda et par, som han enten likefrem har betegnet som norske eller skildret i norsk karakter.

I den grad «egensindig fast» holdt han «midt i syden ved sin nordiske retning».

«En norsk bjergegn», som fra Brøndsteds samling er indlemmet i det danske nationalgalleri, er et naivt og troskyldigt landskap. Som centrum for en regnbue sitter en stivskaaret, romantisk sæterjente med sin bunding og en sau i græsset under en glitrende bjerk. Bjerkeløvet er skarpt skrevet, træerne i mellemgrunden flot avfeiet. Men billedet har lys, og en egen «saft» i farven, og især forgrunden er bygget over dygtige naturstudier.

Av størst interesse er det store kabinetsstykke i Thorvaldsens museum, nr. 184 i katalogen. Ogsaa dette lider av mange feil. Meget i det er haardt og «skrevet». Vi føler Dahls febrilske uro midt under savnet og hjemlængselen fra Rom.

Det er et rikt landskap med fjeld og naaleskov og løvtrær — og en fossende elv, som slynger sig rundt en løvfuld klippeø. En bjerk staar som utgnid mot klippevæggen bakenfor. Vandet samler sig ikke i hele masser, og hvor det danner større flater i lunere løp, ligger disse ikke i sikkert vandret niveau.

Og dog er det med alle feil et fremragende billede, som staar høit i Dahls samlede livsverk, — ikke bare fordi det vidner om en saa ødslende rik skaperevne, en saa intens indbildningskraft, en saa energisk dvælen i minderne, han har kjær, men om muligt i endda høiere grad ved sin eiendommelige og sjeldne opfatning av de *kolde* farvetoners dype og alvorlige skjønhet. Farven har ikke noget dødt, alt lever i det klare, kolde lysspil over barskovenes og løvtrærnes dype og mættede grønne; fyldigt og helt falder lyset fra de matblaa

aapninger mellem skyerne, som trække sit sølvmorsfine skoddeslør over bakgrundens fjeldkrans.

Den karakteristik av Dahls kunstnertemperament, som Julius Lange i sin tid har git i sin «Nutidskunst», er, som om den kunde være bygget just over dette ene billede av Dahl:

«Hvis man i sit Liv er stødt paa et Menneske, begavet med en fyrig Aand, livsglad og ungdomsfrisk, fuld af Hjerte, Liv og Interesse, rig paa nye og overraskende Blik, som i Øieblikke improviserer sine Tanker med en rivende Veltalenhed, men hyppigere med en vis urolig Snaksomhed, som idelig løber sur i sin Mening og i sin Syntax, snubler over sine egne Ord, støder dem frem og i sit Hastværk blander dem med allehaande uregelmæssige, intet Sprog tilhørende Lyde, men som bestandig dog er lige ivrig og indtrængende i sin Tale, og derfor inden kort Tid meget trættende — saa har man omtrent faaet det samme Indtryk, som man faaer af en større Række Landskaber af Dahl . .»

«Der findes større Landskaber af Dahl — som det store Vinterbilled fra Vordingborg-Egnen paa Kristiansborg —, som ikke alene gribe ved deres sjælfulde Stemning og Poesi, men som endog indbyde til en dvælende Betragtning. Men saadanne Billeder ere vistnok saare faa . . Dahl søger med en udpræget Forkjærlighed det stærkt ja voldsomt Bevægede i Naturen: han har ligesom Ruysdael og Everdingen forelsket sig i den skummende Fos, han vover sig selv til saadanne Motiver som Vulkanens Udbrud; han har desuden Nordboens hjemlige Glæde ved den mørke Himmel og det hastige, brudte Solglimt, det blinkende Lys; han elsker Lysets «Glittren» — som Normændene sige — paa Birkens blanke Blade og paa det strømmende Vand. Disse ejendommelige Virkninger ere

Julius Langes karakteristik av Dahl har oprindelig staat i en «Anmeldelse af «Fremtiden»s Kunstutstilling i Eftersommeren 1869».

vistnok af de allervanskeligste for en Maler at beherske; det eneste Middel til at beherske alt dette Urolige er Ro. Men Ingen kjender mindre end Dahl den Kunst at holde sig selv ganske stille . . Han er strax færdig og farer til Værket, og Resultatet bliver altfor ofte Konfusion i Helheden og Raahed i Detaillen. Med langt færre og simplere Midler gjøre de gamle nederlandske Maleres Billeder en langt større og dybere Virkning. Hvilket stort og bestemt Indtryk gjør ikke ogsaa det store norske Landskab af Dahls fortræffelige Landsmand Fearnley paa Thorvaldsens Museum ligeoverfor hans eget, trods dets noget tørre Behandling. I Virkeligheden ere de bedre af Dahls Landskaber fulde af en Mængde interessante, fortællende Træk; men vi komme ikke til at takke ham for dem; han kaster dem imellem hinanden, forvirrer Planerne og gjør Øiet kjed af at see.»

Vi, som har lært at kjende Dahls personlighet levende gjennem hans egne dagbøker og breve og hans samtids dom, medgir straks det træffende i Langes karakteristik av hans kunstneriske temperament, saaledes som han med størst styrke har fremhævet de svakeste sider ved dets ildfulde uro — skjønt dog paa en saadan maate, at vi i dem alle føler en *genial* mands feil: det Wergeland'sk fremfusende, rastløst uberegnede i hans geni. Og vi, hans landsmænd, vi norske elsker dette temperament. Vi elsker dette sind, let bevægeligt for hvert indtryk, som den sitrende asp, som den solglitrende bjerk, — der dog har sin kraftige stamme og sin sterke rot fæstet i vort fattige jordsmon. Vi er ikke derfor blinde for feilene ved Dahls kunst, like saa litet som vi er det ved Wergelands digtning. Men vi blir ganske vist ikke saa hurtig *trætte* av dem begge som kanske fremmede.

Julius Langes dom over Dahls kunst *maatte* bli ensidig skarp. Han kjendte, dengang han skrev om ham, kun «ganske faa» større billeder, malt efter 1830. Han kjendte altsaa meget

litet til det *virkelige* Norge i Dahls kunst, det Norge, Dahl, efter gjensynet i 1826, har skildret saa fortrolig for os norske.

Den norske natur, som Dahl kjendte fra sin barndom, naturen omkring Bergen, er i høieste grad rik og urolig, baade ved sine brutte fjeldformer og sit klippefulde jordsmon, de fossende bækker og den skytunge himmel og brændingerne om skjærgaarden. Alt dette stemte med Dahls eget sind og præged det, fra han var ung.

Heller ikke Langes sammenligning mellem Dahls og Fearnleys billeder i Thorvaldsens museum — Dahls rike norske fantasilandskap fra 1821 og Fearnleys stilfulde virkelighetsskildring av Labrofossen fra 1833 — er fuldt retfærdig mot Dahl, ved at veie saa avgjort til fordel for Fearnley. Med al sin ro og enkle holdning er allikevel Fearnleys landskap efter min opfatning et forholdsvis mindre tiltrækkende og fængslende billede end Dahls vildt ustyrlige med dets sprudlende liv og dype, alvorlige farveskjønhet — dets kunsthistoriske værd sat ganske ut av betragtning: at neppe fastlandets kunst saa tidlig som i 1821 eide en eneste landskapsmaler, mægtig til at skape et saa egtefølt, genialt malerisk-koloristisk billede som dette.

Ædle og fine egenskaper ved Fearnleys kunst, fremfor alt den større kunstneriske selvbeherskelse, som er forbundet med hans friske, mandige personlighet, kan lægge det nær mangen gang at stille Fearnleys kunst høiere end Dahls. Men enhver, som lærer Dahl bedre at kjende og har faat et mere omfattende overblik over hans livsverk, vil medgi, at det er Dahl, som er den største, ikke bare den første, — ikke alene banebryteren, men ogsaa den genialt rikeste; og som alt Henrik Wergeland skrev: «Dahls Malerier vise et skarpere profileret, et selvstændigere Geni.»

Det næste store avsnit i Dahls kunstnerliv indledes ved hans første Norgesreise i 1826. Skildringen av hans levnet har git os et overblik over hans arbeide til dette aar: han utnytted de nye indtryk fra Italien og Tyrol, fra Sachsen og Schlesien, eller han skapte i hjemlængsel efter Norge nordiske fantasilandskaper, samtidig med at han malte mange sjøstykker.

Av disse billeder har jeg set forholdsvis faa, og de fleste, jeg har hat adgang til at se, hører ikke blandt Dahls betydeligere verker. Netop fra disse aar ser man ofte billeder i tyske gallerier, — litet skikket til at gi nogen forestilling om hans værd.

Hans billedalbum har mange vakre og interessante landskapsmotiver: fredelige idyller, milde aftenstemninger, øde kystlandskaper — imellem disse især et livfuldt sjøstykke fra Kullen — ved siden av landskapsportrætter som slottene Büchau ved Würzen og Lauenstein ved Mulde i Erzbjergene, begge efter bestilling av eieren grev Hohenthal-Dölkau.

Til de større arbeider fra disse aar hører Tyroler-landskapet, som var utstillet i Bergen under Dahls besøk i 26. Det er et rikt landskap, vakkert komponeret, med en lys fin tone i den lette soldis; men det er *for* komponeret og gir et

Et temmeligt stort vandfald fra 1820 i Cassel hører til Dahls mindst tiltalende arbeider. — Vinterstykket i det nye pinakotek i München og en stranding ved Capris kyst i nationalgalleriet i Berlin er begge datert 1823. En gjentagelse av strandingsscenen — fra 1824 — som har tilhørt Irgens Bergh, findes i Potsdam Stadtschloss. Smaabillederne i gallerierne i Hamburg, Schwerin og Prag og vinterstykket i Lütschena ved Leipzig — væsentlig det samme motiv som det store vinterbillede i det danske nationalgalleri — er alle sammen malt mellem aarene 22 og 25. — I fru kammerjunkerinde Barnekows samling i Kjøbenhavn findes et landskap fra 1824 med solbrudd over modne kornmarker og haver ved Dresden, — et fint og aandfuldt litet billede. — Fra okt. 1825 eier generalkonsul Butenschön i Kristiania et stemningsfuldt litet aftenbillede med solnedgang over granskove og «en gothisk Stad», som i høi grad minder om Friedrichs kunst.

Om Dahls store Tyrolerlandskab se I s. 230 f. Det er datert 1823.

avbleket indtryk av natur. Efter sit hele præg staar det nær de norske fantasilandskaper, som endnu ved denne tid optok et saa stort omraade av Dahls kunst.

Det norske fantasilandskap, som gjorde et saa mægtigt indtryk paa Ludwig Richter og de unge malere i Dresden, og som Christian Frederik kjøpte hos ham i 1819, er nu netop blit indlemmet i vort nationalgalleri. I 1819 vakte det «umaadelig opsigt ved sin slaaende natursandhet» som et banebrytende verk. Paa os virker det nærmest gammeldags. Det er ødslende rikt paa nye og personlige naturstudier, paa samme tid som det bærer merker av gammel og tillært kunst.

Det er ujevnt malt; noget er haardt, noget er skrevet. Fossen er for spredt, og opløst i smaat: Dahls nyeste naturstudier var smaaelvene i sachsisk Schweiz, ikke de vældige masser, som han lærte at kjende ved Trollhättan og i Norge.

Men det er interessant at se, hvorledes han av alt det smaa og spredte har faat bygget op et mægtigt hele, med en dyp og klar kolorit. Av sandstensklipperne i sachsisk Schweiz har han skapt fjeldmasser, som virker formelig imponerende.

Den oprindelige grundtype fastholdt han ogsaa i sit sidste kolossale norske ideallandskap, som han fuldførte i 1825, og som han bragte med sig til Kjøbenhavn aaret efter. Men karakteren er allerede her adskillig mere norsk. De løvtunge eketrær, som minder om syden, er sløifet. Bare en ensom bjerk luter sig fra klippen utover elveløpet langs granskogen, mens utsigten aapner sig frit til fjeldene paa den andre siden. Selv kvernen og tømmerhytterne har faat et mere egte præg.

Fra 1823 av findes enkelte landskaper med virkelighetsmotiver fra Norge, selv fra steder, som Dahl aldrig i sit liv

Se I side 85 flg. om Dahls store norske landskap fra 1819. — Grev Moltke Bregentvedt kjøpte Dahls kolossalbillede fra 1825 for den billige pris av 450 Spd.

har set, f. eks. fra Troldtinderne i Romsdalen. Denne gaade er løst ved Dahls brev til Lyder Sagen fra septbr. 23, hvor han fortæller om mineralogen Naumanns skissebog med endel «meget uskyldig opfattede» tegninger fra den norske skjærgaard og fra Hardanger, Voss, Lærdal o. s. v. Disse tjènte Dahl «som Stof til flere Billeder», paa samme tid som de støtted hans indbildningskraft i det hele.

«Troldtinderne» er et underlig blandet billede. Vakkert opfattet er grantrærne mot fjeldene over det blaanende dyp: til motiver som dette hadde Dahl forholdsvis friske og nye indtryk av lignende natur andensteds. Men sætervangen, bjerkelien og selve tinderne virker komponert. Noget helt sandt, virkeligt, individuelt Norge kunde han endda ikke gi; dertil hadde hans fantasi ikke et tilstrækkeligt grundfond av virkelighetsindtryk.

«Dahls Arbeider fremstille Scener af den norske Kyst, og Virkningen af hans sidste Rejse spores kjendelig i den langt mere ejendommelige Charakter, som han i disse har givet de norske Fjelde, da man i hans tidligere Malerier af nordisk Natur ej sjældent sporede et nøjere Bekjendtskab til Ruysdael og Everdingen end til Norges Klipper.»

Dette er Høyens dom over Dahl i 1828. Nu hadde Dahl fundet den natur, som han i hele sit kunstnerliv hadde søkt og længtet mot. Dahls skildring av Norges natur, det er Dahl selv ved maalet som færdig kunstner, det er kronen

«Troldtinderne», som Dahl i sin tid malte til Dr. Carus, tilhører nu maleren Hans Heyerdahl i Kristiania.

Sml. «Niels Laurits Høyens Skrifter» ved S. L. Ussing. Første bind, side 75 ff.

av hans livsverk, av hans sterke, trofaste kjærlighet, — om der end er andre sider av hans kunst, som malerisk staar likesaa høit, endog høiere, først og sidst hans naturstudier: de er hjertebladet av hans kunst.

Fra den stund Dahl har set Norge igjen, er det forbi med hans egentlige fantasilandskaper. De italienske skildringer trænger sig endda en tid nu og da frem som et bleknet minde, mens skildringerne fra Sachsen og fra Danmark sparsomt og spredt strækker sig ut igjennem hele hans kunstnerliv. Det er Norge, som fylder det helt.

Det er en kjendsgjerning, som har karakteren av en naturlov, at en given tids almenhet malerisk nyder naturen, saaledes som de har lært at nyde den av sin samtids kunstnere, av dem, som har vundet almen gyldighet i tidens dom. Dette forhold finder vi med sjelden klarhet uttrykt i en dom over Dahls kunst fra mitten av syttiaarene, av en forfatter, som ikke har nævnt sit navn, men som just saaledes navnløs er det bedste uttryk for den store almenhets tænkemaate ved denne tid: «Dahls Malerier . . tilhøre alle en Kunstretning, der ikke længer er den herskende, og ville maaske ikke altid behage den, som i Dom udelukkende lader sig paavirke af sin Samtids Smag. De give heller ikke den norske Natur saaledes, som den opfattes af os selv, men nærmest saaledes, som den for Tiden vilde opfattes af en Udlænding, og man kan derfor ogsaa sige, at de mere minde om Everdingen end om Gude.»

Vi i vor tid studser ved denne dom.

Da vi i 88 paa Dahls hundredaarsutstilling fik et samlet og fyldigt indtryk av Dahls norske skildringer, var det uten

Se biografien over Dahl i «Norsk Portræt-Galleri» utgit av Chr. Tønsberg, Christiania 1877.

tvil de fleste av os, som blev slaat ved disse skildringers sandhet, og som uvilkaarlig følte: dette er det Norge, fremfor alt — dette er det Bergensstift, vi kjender. Det samlede billede av vort land, som steg frem av denne kunst, var alt i alt saa hjemligt og fortroligt. Og endda hjemligere og fortroligere blir det, naar man lærer at kjende hans studier og skisser, like til hans flygtigste rids, som bare tjente til holdepunkter for hans erindring. I alt dette tilsammen: i billederne, studierne, de flygtigste antydninger, i det ene med det andet, stiger et billede av Norge op for os: det er Dahls Norge, det han har set og opfattet og elsket — og som han har set saa forunderlig sandt.

Ogsaa vore kunstnere, de første og største i vort slegtled, føler en dyp samfølelse med Dahls kunst. Denne samfølelse har fundet et fint uttryk i et brev fra Gerhard Munthe: «Professor Dahl har altid interesseret mig, og saa rent forskjellig den Kunst, som nu gror i Norge, er fra hans, synes jeg dog, han har skabt lidt af Tankegangen i den, og det fordi hans Sans for det nationale var sikker og ubestikkelig, og fordi Gemyttet var haardere og sad længere inde paa ham end paa Malerne fra 40-Aarene og hidover.» Ogsaa om de gjængse skildringer av Bergensstifts natur i forhold til Dahls opfatning har Gerhard Munthes brev en interessant ytring: «Hardanger er noget zart noget, som er taget paa med plumpe Hænder af næsten alle Malere. Der findes meget Pirk der, som man let blir stikkende i — men ogsaa en let, underlig Tone, som man siden Dahls Tid rent har glemt i Fusk og Ateliermaling.»

Dahl selv har uten tvil følt savnet sterkt mangen gang, ved at leve saa langt fra Norge. Det var dette savn, som la den store styrke i hans raad til Fearnley om at bli hjemme.

I det hele gjælder det ikke bare Fearnley eller Dahl dette: at det ikke var et frit valg, som holdt dem ute; det gjælder alle vore betydeligere malere i de tidligere aar. Fearnleys svar paa Dahls raad har uten tvil vært alles svar, naar deres egen længsel eller andres raad kaldte dem til at slaa fast rot hjemme: det «har vist bestandigt voret mit Ønske, men jo mere jeg tænker derpaa, jo flere Betænkeligheder opstaaer der ogsaa hos mig». Samme erfaring gjorde ogsaa Gude, da han et aarti senere end Fearnley prøvde paa at slaa sig ned hjemme; han følte sig trykkende ensom i sit arbeide.

Et nødtvungent forhold som dette la en strid ind i de ældre maleres kunst, som maatte sætte dype merker. Hos en maler som Fearnley laa striden dypere end i de ydre forhold. Den var en strid mellem syden og norden i hans eget sind, — som han skrev til Dahl fra Paris paa hjemveien til Norge i 36: «Med mit Italienske Coursum har jeg voren meget fornøiet, og staaer min hele Hue til at komme derhen igjen, og betragter jeg denne Reise blodt som en Studiereise for at sætte mig ind i vor fædrelandske Natur igjen, og derstædes samle mig de nødvendige Materialier, til at behandle samme, som jeg dog med Kjærlighed hænger ved, omendskjøndt den blidere italienske Himmel og det frie Liv magnetisk virker paa mig; saaledes tænker jeg mig boende i Italien, i materiel Henseende, beskjæftigende min Pfantasie med Nordens stolte og alvorlige Caracteertræk; malende vore barske og stormende Høstdage uden at i mindste Maade blive generet ved dem.»

Striden i denne form kjendte ikke Dahls sind. Hans hjerte var hjemme i Norge saa helt som nogens. Men like fuldt har hans utlændighetskaar og hans hjemlængsel merket hans kunst. Den har merket den helt igjennem, ut over alle

omraader, ikke bare hans skildringer av Norges natur, men *alt* hans livsverk, øket dets uro og aldrig git det hvile.

Længselen hjem jog ham gjennem Italiens herlige egne. Kjærligheten til Norges natur gav ham ingen ro til at fængsles av Sachsens rike skjønhet. For Norge, hvor hans kunst hadde sin hjemstavn, blekned det land, hvor han leved sit liv. Og Norge, det land, som leved i hans indbildningskraft, det sande fædreland for hans kunst — det laa i virkeligheten saa langt borte. Ikke med nogen natur kom han til at leve i fortroligt dagligt samliv ut av sin dypeste kjærlighet. Derfor blev veien saa vanskelig for ham til det enkle, naive, fortrolige landskap: *le paysage intime*, som de store franske landskapsmalere i vort aarhundrede naadde frem til, og som paa mange maater ogsaa laa nær for Dahl. Hans rike evne i denne retning blev forholdsvis litet utnyttet.

Og alle reiserne hjem til Norge var uten ro og hvile: otte dage her, fjorten dage der paa de skjønneste steder, og som oftest endog i langt mere jagende il. Og saa desuten reiselivets vanskeligheter, det daarlige veir, hans alsidige interesser — og ikke mindst de mange selskaper. Er det noget, som kan undre os, og som taler mægtig om Dahls geni, da er det det, at han trods alt dette har kunnet skape et saa sandt Norge.

Det var et stort stykke av vort land, han la ind under sin kunst allerede fra sin første reise: Østlandets skogbygder og Vestlandets fjordnatur, skjærgaardens seilled og høifjeldets vidder.

Han har skildret de berømte steder i vort land, de som klinger i Wergelands sang, de som tidligst blev maal for al verdens turister: Krokkleven med Ringerike; Gausta og Rjukan — alt længe før Wergeland hadde digtet sin sang; og han har malt Gallerne i Lærdal og Stalheimskleven i Nærødalen, mens veiene endda fulgte gjetebukken «op og ned romantiske berg

og bakker», en menneskealder før de nye «pandekake-veiene» var lagt.

Til sine tider kan denne side av Dahls kunst vise træk av en *voyage pittoresque*, av et «Norge i tegninger». Det er den første nye glade begeistring over det altid overraskende, vidunderlig fængslende land, som gir sig uttryk i de rike, fyldige skildringer, men med noget av den samme bi-interesse, som glæder sig over nationaldragterne og de gamle bygningsformer — en interesse, som er vel saa meget etnografisk og kulturhistorisk som rent malerisk. Og han har ikke altid klart vedutens skjær. Dette gjælder ikke bare landskapsportrætter, malt paa bestilling, slike som utsigten ned mot Lysekloster for Formann eller Kronstad ved Bergen for Ole Friele, men ogsaa billeder, som han har malt efter fuldkommen frit valg.

Ved det prægtige store landskap fra Stedje i Sogn i Bergens billedgalleri, som Dahl malte for Formann i 36, stod han uten tvil fri; den farvelagte blyantsskisse fra 16de august 1826, som umiddelbart er lagt til grund for billedet, har slet ikke noget av et uttrykkelig bestilt landskapsportræt. Men *billedet* har faat noget tvungent i kompositionen, noget tilfældigt, ikke fuldt kunstnerisk sammensmeltet. Staffagen — et par bondefolk med nogen kjør — har sikkert en god del skyld i dette; den er i sig selv tungvindt skaaret, og er stillet ind i billedet for langt fremme i forgrunden ned mot rammen, saa den har ødelagt den kunstnerisk harmoniske likevegt i linjevalget.

Men aldrig har Dahl i noget billede git en sandere skildring av Bergensstifts lyse fagre sommer, mens fjeldene ligger i solvarme, og kornet staar modent. Aldrig har hans øies sekraft vist en mere gjennemtrængende styrke: alt har en klarhet, saa selv det mindste i det fjerne øines, og alt er allikevel holdt sammen i en ren og sikker tone. Mellem hans billeder hører det til de lyseste, han har malt.

Fra Dahls reiseliv vet vi, hvad det var for egne av vort land, som fængsled ham mest, og hvor han længst dvælte: Tinns prestegaard i Telemarken, Ytre-Kroken ved Sognefjorden, Hjelle i Vestre Slidre, Nystuen paa Filefjeld, Bergen, Kongsberg, Larvik, ved siden av Hønefos, Trollhättan og Justedalen. Enkelte av disse valg kan ha været mere tilfældige; men i det store hele peker de mot noget dypere, mot eiendommeligheten av hans naturfølelse, saaledes som han selv har karakterisert den i dens drag mot det alvorlige og mægtige og mot de sider av Norges natur, som er mest utpræget norske.

Skjærgaarden og sjøen drog ham ikke mindre end Bergensstifts vilde fjelddale. Der var tider av hans liv især efter den første Norgesreise, da han saa det som en av sine hovedopgaver at være sjømaler, — da skildringerne især av den klippefulde seilled ut mot havet omfatted et stort omraade av hans kunst.

Og tidligere end nogen anden norsk maler har Dahl forstaat høifjeldets poesi. Alt paa sin første Norgesreise hadde han følt dets storhet, og tidlig skildred han det i enkel og egte aand, skjønt det aldrig kom til at faa noget større omfang i hans livsverk, saaledes som senere i Gudes kunst.

Skogdypene med den skummende elv og de brusende fosser lokked ham ind paa Everdingens og Ruisdaels ensomme

Alt i 1821 malte Dahl et litet alpebillede med isbræer fra Tyrol. Efterat han i 1829 hadde utført det lille billede fra Nordmandslaagen paa Hardangervidden, som nu tilhører professor Thiele, etatsraadens søn, malte han i 32 for hr. Edw. Buchan fra Böhmen, ogsaa i mindre maalestok, Hardangerfjeldene i skjær av sommernatten. En gjentagelse av dette billede, malt paa et «Flora»-kort i 1840, eier Dahls svigersøn.

Utsigten fra Lyshornet, som blev malt i 36 for Formann, og som nu tilhører kgl. fuldmægtig Kr. Nicolaysen paa Skaugum ved Kristiania, er likeledes et egte høifjeldsbillede, aandfuldt opfattet.

Mægtigt og stort virker ogsaa Stugunøset ved Nystuen fra 1851, vundet i Kristiania kunstforening av assessor Maribo.

stier, og fra denne gjemte verden, hvor naturen alene taler, hented han frem mange av sine skjønneste digte, præget like meget av hans egen og av Norges aand.

Men paa samme tid hadde hans livfulde sind ogsaa sans for al praktisk bedrift, især naar den tillike var norsk: for tømmerfløtningen, sagbruket, laksefangsten.

Dahl har selv, i et brev til Lyder Sagen, utviklet, hvordan han vilde ha Norge skildret i dets «sande historiske og poetiske Aand», og ikke, som saa mange landskapsmalere baade av de fremmede og av vore egne har skildret det, i arbeider, som «hverken ere indholdsrige eller sande . . hverken tilhører Norden eller Syden, men ere blotte Stuebilleder».

«En Maler maa som en sand Digter ei rette sig efter den herskende, ofte fordærvede Smag, men søge at danne og lede til det rigtigere, naturlige og bedre. Et Landskab maa ei alene forsætte os i et bestemt Land eller Egn, men have det characteristiske af dette Land og dets Natur, det maa tiltale den følende Beskuer paa en poetisk Maade, maa tillige saa at sige fortælle ham om Landets Natur, Bygningsmaade, Folk og Skikke, snart idyllisk, snart historisk melankolsk — det de var og er, om jeg saa maa udtrøkke mig. Selv Levemaade, Syssel og Klædedragt maa give os Vink om noget, der vel ei er udtalt, men dog antydet, og saaledes fortælle os noget lig Walter Scotts Fortællinger. — Dette er det jeg desværre saa ofte savner i de ellers ret gode Landskaber, der leveres over Norge — de aande ei Norges Eiendommelighed nok.»

«Jeg har her et lidet Malerie, Erfaring fra min Reise i Tessingdalen . . i 1826. En ensom Bondegaard ligger paa

Dahls brev til L. Sagen, av 6te april 41, er trykt i Vidar for 1888, — hans tanker om skildringen av Norge allerede, i rettet form, meddelt av Lyder Sagen i Bergens Stiftstidende 1841 nr. 58. Paa enkelte uvæsentlige punkter har jeg fulgt L. Sagens redaktion.

Skraaningen til en dyb Dal. Ved Gaarden ligger en Gravhøi med en Bautasten; ved Siden øver sig nogen i at blæse Luur, det toner over den dybe Dal til Gaarden paa hin Side paa Bjerget. Ved Gaarden og Gravhøien staar et frodigt Bjerketræ, thi Folket skaaner ofte en slig, der staar ved et helligt Sted, imedens alle Bjerke blive beskaarne for at skaffe Fourage til Vinteren for Queget. Foruden dette gaa disse Mennesker med Livsfare i de steileste Bjergkløfter, hvor Gjederne kun komme hen, og søger at samle Høi til Vinterforraad . . . See dette omtrent maa meer eller mindre være i et Landskab, uden at det derfor maa see paafaldende ud, eller som om dette er trukket frem med Haarene — thi vor sande Følelse er jo vor Forstand. — En anden Egn af Tind staar og her bestemt for Heftye i Christiania. Her er og Egnen med den nu nedrevne Kjerke i gammel nordisk Stiil. Naar Maleriet lever saa længe?, og har ellers ingen anden Værd, saa har det dog denne at vise: saaledes saae vore Landskjerker ud i Fortiden, — og Egnen var riig paa Skov, var og godt bebygget.»

Ogsaa idyllen i den norske natur har en plads i Dahls kunst: en hytte ved stranden mellem bjerketrær eller i et litet bakkeheld med bækken strømmende i den frodige dalsænkning. Et av de mest hjertevindende billeder paa hans hundredaarsutstilling var en idyl, lys og skjær i farven, klingende ren i tonen: en hytte mellem stener op mot aftenhimlen, mens kveldrøken stiger fra skorstenen, og gjeterne og kjørne blir melket foran stuedøren. I Dahls album er dette lille billede opført som gave til Oehlenschläger i 1827. Saa norsk det er, minder det i følelsen om god dansk kunst.

Som bjerken gir et eiendommeligt drag til Norges natur — som et mildnende smil over alvoret —, saaledes har den

Dahls idyl, datert 1826, var i 1888 utlaant av fru A. Mohr i Bergen.

ogsaa en fremtrædende plads i Dahls kunst. Den virker ikke bare som et oplivende drag i en hel række av hans billeder. Ikke sjelden er den selv gjort til hovedmotivet. Slindebjerken har Dahl skildret ikke en gang, men flere, — før Fearnley hadde malt sit billede eller Welhaven skrevet sit digt. Og tør vi kalde noget enkelt billede av Dahl for hans dypeste og deiligste digt, da maa det være «Bjerken i storm» utpaa stupet over Maabø-gallerne.

Det er høstligt. Himlen er mørk med jagende regnskyer. Hver gren svaier, hvert blad dirrer under stormens grep. Men solen sender et mildt smil over den hvite stamme og over det glitrende løv.

Det er ikke et træk, som ikke er fuld natur, umiddelbar virkelighet. Og dog er det digt. Ingen med følelse ser det uten at digte videre. Usøkt, mere usøkt end Ruisdaels «Kirkegaard» bærer det symbolet i sig. Bjerken blir, lik Slindebjerken i Welhavens digt, et billede paa Norges liv med alt det fagre, som gror av den klippehaarde grund og kjæmper sig gjennem alle stormer.

Ved mange leiligheter og i forskjellige forbindelser er Dahl av tyske forfattere blit kaldt realist, naturalist, snart nedsættende, snart bare likefrem karakteriserende. Ogsaa Emil Tidemand taler om hans «hypernaturalistiske Opfatning» og om, at hans arbeider snarere maa kaldes studier end billeder.

Nogen faa aar efter Dahls død skrev Ernst Förster i «Den tyske kunsts historie»: «Var Friedrich idealist og poet, saa

«Bjerken i storm» tilhører konsul J. A. Michelsen i Bergen. Som sidestykke til dette billede har Dahl malt «Bjerken i sol» for kammerherre Coopmanns, dansk chargé d'affaires i Brüssel.

Se Ernst Försters Geschichte der deutschen Kunst, om Dahl V side 419 ff. Sml. om Försters egen kunstopfatning IV 179.

var Dahl realist og holdt sig, saa godt han kunde, til virkelighetens prosa. Han arbeided efter flittige naturstudier; men fordringerne til karakteristisk opfatning, til stemning, holdning, harmoni, til en paa samme tid let og dog fuldendt teknik var endnu fremmed for hans kunst.»

Der er ikke levnet Dahl stor ære i denne dom av Cornelius's elev og biograf, som i forhold til kunstens ideelle «indhold» agted slike ting som «illusion, naturefterligning, lys- og farvevirkning» ikke alene for uvæsentlige, men likefrem farlige.

Dahls egen kunstopfatning og de krav, han stilled til en egte og sund landskapskunst, kjender vi allerede før gjennem spredte ytringer av Dahl selv.

Hans elev Carmiencke har i et brev til en av sine danske kunstfæller karakterisert Dahls kunstopfatning saaledes: «Omgangen med hr. professor Dahl er høist lærerik for mig, og især søker han at bringe unge folk derhen, at de ved siden av et indgaaende studium fremfor alt lærer at opfatte naturens aand. Hans tanker om kunst synes mig overordentlig rigtige og indlysende. Man skal i billedet se, at kunstneren har studert naturen, men billedet skal ikke være blot og bar studie.»

Denne karakteristik falder fuldkommen sammen med de tanker, som Dahl selv leilighetsvis har uttalt.

En engelsk landskapsmaler Mr. Edward Price, som hadde truffet Dahl i Norge i 1826, skrev til ham for at søke raad for sit studium. I en klad til svar har Dahl henkastet endel aforismer:

«Naturen kan ei directe afskrives.» Kunstverket er «et Digt hentet af Naturen, og vi maa rette os efter de faa Midler, vi have» til at fremstille denne med. Det gjælder for os, «at forstaa Naturen, dens Sprog og Fysiognomi, dens Poesie, Rig-

Utrykt brev paa tysk fra Carmiencke til I. L. Lund, datert Dresden d. 21. okt. 36, meddelt mig av hr. Emil Hannover.

dom — med Simplicitet, hverken frekt» avfeiende «eller alt for ængstelig.»

«Ethvert Sted . . har sit eiendommelig poetiske . . ofte meer eller mindre localt, selv Veiret og Skyernes Form. Derfor maa man studere disse især, og paa ethvert Sted i Besynderlighed, og derfor er en saa fløgtig Reise som Deres i 1826 alt for conventionel», gir et alt for overfladisk indtryk av naturen, «— endskjøndt man meer eller mindre dog altid søger *sin* Natur i Naturen.»

«En pinlig tør Afskrift af Naturen i Prospecter f. Ex. er ligesaa lidt at anbefale som en frek Convention; det første, fordi vor Følelse og vor Aand maa blive *vort* Verk, da vi ei besidder Midler, som Naturen har. Det andet, fordi man let forfalder til Maneer. Derfor Følelse og Forstand Haand i Haand.»

«Copiere er kun for et Øieblik raadeligt — ligesom en alt for stor og lang Skole eller Academie» er farlig, «naar man ei dertil tør gaa sin egen Vei, og eens Uskyld og Eiendommelighed bliver tyranniseret. Jeg havde af gode Grunde ingen Lærer, først 22 Aar gammel saa jeg Kjøbenhavn og Konst.»

«Men man maa derfor lade sig lede og gjøre Brug af andres Raad og Erfaring, selv dem, der ere advarende — og ei lade sig forlede . .»

«Unge Konstnere, der aldeles intet vil lære af hvad Konsten længst har opdaget . . troer, at alt er gjort ved enten at smøre et Malerie» sammen ut av hodet «eller ved en død og pinlig Afskrift af Naturen. Nei, man maa vel tegne og male efter den, men vel vogte sig for derved at tabe al Aand og Liv, hvorved vore poetiske Sjælekræfter — vor Phantasie — fortørres. Derfor er det at raade — jeg har erfaret det — at see Naturen; derpaa med lukkede Øine, om jeg saa maa udtrøkke mig, vende mig bort fra en nye Seen, — nu hjem og næsten uden en Tegning gjøre et Malerie deraf.

I Norge som Barn varede det længe, inden det faldt mig ind directe at male og tegne efter Naturen; men ogsaa dette maa have sine Grænser; thi det ene maa gjøres, uden at derfor det andet bør forsømmes. Man maa skabe en Natur ud af Naturen — efter de Midler, som staae os til Raadighed — men derfor dog heller intet unaturligt.»

Nær i slegt med disse tanker er en aforisme, som Dahl har nedtegnet ved en anden leilighet:

«Man maa rolig overlægge det Indtrøk Naturen gjør paa os, og med denne Følelse igjengive det i vore Verker, — kort, Naturen maa betragtes som Malerie og igjen Maleriet som Naturen. Der gives almindelige Regler, der dog meer eller mindre tillige ere individuelle, og i saa Henseende maa vore Arbeider ikke stride imod disse Regler; men man kan og saaledes arbeide og maa det ogsaa, at igjen vore Arbeider kan tjene til nye Regler.»

Altid, overalt er det *naturen,* Dahl vil, men naturen *opfattet i aand,* — som han skrev i skissen over Friedrich: «det er ikke Naturen selv man maler, eller kan male, men vore Følelser — dog disse maae være naturlige.» Dette Dahls krav til natur er dog ikke ment i nogen ensidig retning; han opstilled ikke en særegen form av landskapskunsten som den ene rette, eller en enkelt landskapsmaler som den største. «Stil er individuel og kan ei bestemt fastsættes.»

«Spørger man nu, hvem er eller var den største Landskabsmaler? saa er dette svært at bestemme, da de fleste store Malere var eiendommelige, og i forskjellig Smag.» Med denne sætning har Dahl indledet nogen strøtanker om endel av de landskapsmalere, som han satte høiest: Claude Lorrain, som «vel i sin Slags har malet de bedste Bag- og Mellemgrunde», Ruisdael, som i sit slags har fremstillet «de naturligste, vildt skyfulde Himle og skommende Bække og smukke naturlige

Trægrupper, om ei heroiske i Form. Everdingen den vilde, dystre romantiske Natur med skjøn Luft og skommende Vandfald. Dubbels de skjønneste lange og rullende Bølger. Beerstraten lette krusede Vande og L. Backhuysen og van de Velde herlige Søe- og Lufteffecter.»

Men det er ikke bare disse, han beundrer. I landskapskunstens panteon har Dahl — «naturalisten» — ogsaa plads for «Salvator Rosas næsten barokke Vildhed og Gaspar Poussins høie, ædle Romantik og kraftig henkastede Trægrupper, under hvis Skygger arkadiske Hyrder vogte deres Faar».

Derfor finder vi ogsaa i Dahls egen kunst saa mange forskjellige sider — alle de mange, som har fundet fuldt uttryk, og alle de mer eller mindre klart uttalte muligheter —, like fra det jevne landskapsportræt til det rene stemningsbillede, til den frie fantasi og til *drømte* landskaper.

Hans naturlyrik kan bli vidunderlig sart og mildt bevæget. Mellem den gruppe av hans stemningslandskaper, som ligger nær ind mot Friedrichs kunst, findes en maaneopgang fra sachsisk Schweiz. Det er en klippekløft med vindfaldne graner. Stor og gul stiger maanen op midt i kløften, og lyser gjennem enkelte florfine skystrimer frem bak en gren fra et grantræ. En fugl sitter paa kvist, en liten bæk risler gjennem kløften. Det er saa dunkelt, saa stille, — mange tanker hvisker i den lune nat — —

Der er mellem naturfølelsen og den religiøse stemning et dypt slegtskap, som tit har git sig uttryk i de store landskapsmaleres kunst. Dette religiøse grunddrag var heller ikke fremmed for Dahls naturfølelse. Han skriver i en av sine optegnelser: «Der ligger i Studiet og Granskningen af Naturen . . en vis Reli-

Det lille billede fra sachsisk Schweiz eies av hr. grosserer A. Schlichtkrull i Kjøbenhavn. Dateringen fik jeg ikke sikkert tydet.

giøsitet . . Denne Grundstemning tiltager . . ofte med Aarene, naar man ser tilbage paa det tilbagelagte. I Naturen finder jeg nu mer end tilforn den høieste Nydelse, og det er ret skjønt, hvad en from Digterinde siger:

Der, der meinen Geist entzückt,
den ich jetzo noch nicht sehe,
hat aus der gestirnten Höhe
mir die Zeilen zugeschickt.»

Det er en selvfølge, at Dahl satte landskapskunsten høit. Saaledes skriver han i 1827: «Landskabsmaleriet har et høiere Maal end det almindelige Begreb» om denne kunst. Men det «holdes alt for meget tilbage af Prospecter», som har til hensigt at tilfredsstille ganske andre interesser end den kunstneriske glæde i naturen; de ser paa «Marker, Skove, klare Dage», ikke paa naturens eget liv. «At en dybere Følelse er der, derom er ingen Tvivl, men den bliver altid fortrængt. Maleren, — Landskabsmaleren kan ligesaagodt som Historikeren og Digteren danne og aabne Øinene, men da maa og Tidsaanden komme ham imøde og tilhjælp.» Det er «Indbildning» det, man ofte hører: «Naar jeg ei kan blive en god Historiemaler, kan jeg altid blive Landskabsmaler; men dertil udfordres et lige saa stort Talent . .»

«Doct. Prof. C. G. Carus siger: naar man midt i et skjønt besat Bibliothek blev var et Menneske, der var ganske ukyndig i at læse og derved sat ud af Stand at benøtte disse, og kun ved at see Bindene tilsidst følte Kjedsommelighed, — man vilde vist føle Medlidenhed med ham, og vi vilde kun dadle ham, ifald vi mærkede, han ingen videre Umage gjorde sig

Dahls uttalelser om kunstens, særlig landskapsmaleriets værd er hentet fra utkast til breve mellem aarene 27 og 34, skrevet til mænd som Sagen og Christie, særlig med tanke paa at grunde kunstforeninger i Norge.

for at kunne forstaae samme. Befinder sig den største Deel af Menneskene i Hensyn til Naturen og hvad der omgiver dem, i anden Tilstand end hin Idiot med Hensyn til de ham omgivende Bøger? — Er ei de fleste for alt hvad man kalder frie Naturanskuelse . . ganske afstumpet? Hvor mange Tusinde betræder ikke daglig Jorden uden at tænke . . paa, af hvad Slags Jorden er, hvordan dens Historie? Hvor mange Tusinde aander ikke Luften, nyder Solskin og Regn, uden paa nogen Maade at tænke over Aarsagen til disse mangfoldige Forandringer. — Ligesaa er det med Sands for Konsten og Videnskaben.»

« . . Derfor er Konsten og Videnskaben ikke saa uvigtige, som nogle mene, men foruden Religionen er disse for det øvrige borgerlige Forhold saavel aandelig som og i merkantilisk Betragtning af høi Vigtighed.»

« . . Selv i merkantilisk Henseende troede jeg, at en nye Næringskilde derved aabnedes» — for Norge — «thi et saa isoleret og interessant Land vilde maaske frembringe eiendommelige Ting, — og af naturlige Anlæg feiler det ei.»

« . . Har ei Holland i flere Aarhundreder hentet store Summer af fremmede Lande ved deres Konstproducter?»

«Det er derfor nødvendigt ved de Mænd, der i et Fag har søgt at danne dem i Udlandet, at søge at forplante Konst og desl. i Fædrelandet og saaledes ligge Grunden til noget nationalt, thi uden dette bliver Norge aldrig i Besiddelse af noget sandt godt, og det vil fremdeles skee som igjennem Aarhundreder var Tilfælde, at udmærkede Mænd søgte det i Udlandet, de ei fandt i Fødelandet, og indrømmede Pladsen for reisende Stømpere, der ei andensteds fandt deres Regning. Saaledes bortkastes Penge og Midler til Skade saavel for Velstanden som Talentet, der ei fandt god Næring.» —

— Det var *naturen*, Dahl vilde, naturen aandfuldt opfattet og gjengit ved de fremstillingsmidler, som malerkunsten har til sin raadighet, — indenfor de grænser, som disse fremstillingsmidler har sat for den. Det har præget hans kunst i dens maleriske eiendommelighet utover store omraader, at han opfatted disse grænser snevert, snevrere end nødvendigt.

Mellem Dahls papirer findes et blad med hans haandskrift over «Landskabsmaleri», som med styrke fremhæver denne begrænsning: «Den Maler, som vil give Naturen saa lys, som den er, bliver mat med sine Jordfarver. En Maler maa meer eller mindre gaa ud fra det mørke, og i saa Henseende er den geniale Rembrandt et sandt Mønster; thi denne store Konstner har med en utrolig Beregning af vore Midler vidst at frembringe det magiske i et Konstværk, og ved at spare sin hvide Farve vundet Lyset, og ved viselig Opofrelse af meget, han holdt i det halvdunkle og ubestemte, udtalt Schillers Ord: Was er weise verschweigt, zeigt mir den Meister des Styls. Et Maleries Virkning maa ungefähr forholde sig — og endnu dybere efter de faa Midler, vi have — som den sorte Speil til en hvid Speil. — Og uagtet Landskabsmaleriet har gjort saa store Fremskridt, saa feiler dog de nyere ofte deri, at de ei vil tage Hensyn til vore Midler — og Paletten; thi kunde de gamle ikke gaae videre i Lysets Frembringelse, hvorledes de nyere da? — hvor en Mængde nøiagtigere Detaljer svækker Masserne og Virkningerne af Lyset.» Det var i sammenhæng med disse synsmaater, at Dahl ogsaa fandt Eckersbergs billeder for lyse.

Den tanke, som Dahl har uttalt, er ikke ny, sammenligningen er tidligere brukt av andre. Ingen vil heller negte, at den indeholder en kjerne av sandhet: Malerkunsten har ikke midler til at gi lyset i dets fulde glans, og mangfoldige malere

har rendt panden mot væggen i frugtesløse forsøk: de har mistet farven uten at vinde lyset.

I Rembrandts mørke speil har lyset i sin dæmpede glans en fylde, som folder sig ut med malerisk trolddom, i altid rikere avtoninger, jo længer vi ser. Dette trylleri hænger sammen med en naturlov, som gjælder baade for vort øie og for vort øre. Vi opfatter *mellem*-akkorderne i lysskalaen og i toneskalaen med mest følsom sans.

Og allikevel kan ingen, som er levende med i vor tid, følge Dahl helt i hans tanke. Naturen er i vor tids bedste kunst set renere og lysere end i et sort speil; og de bedste av vor tids malere har magtet at lægge tone og klang i sit lys og i sin farve.

«Kunde de gamle ikke gaae videre i Lysets Frembringelse, hvorledes» skulde saa de nyere kunne gjøre det? — i dette spørsmaal er der ikke den erobrende freidighet som ellers i Dahls aand. Han stanser paa veien: «Det var altid mit Princip kun at give hvad der var, ikke at give noget nyt, thi det bedste og fortreffeligste var der dog forinden — —»

Derfor har Julius Lange fra et vist synspunkt — i forhold til farverækkernes lyshøide og den «rene tone» — væsentlig ret i sin sammenligning mellem Dahl og Eckersberg: Eckersbergs fremskridt var «større og mere decideret; hans faa og smaa

L. Dietrichson har ikke delt Langes syn paa Eckersbergs farve og dens værd som grundlæggende for utviklingen. I sit verk over Ad. Tidemand skrev han i 1878: «naar det med Sandhed siges om Eckersberg, at han «skabte en dansk Kolorit», saa maa det strax tilføjes, at dette ikke var til Held, men til Uheld for den danske Malerskole, som i et halvt Aarhundrede har lidt under Følgerne af Eckersbergs «danske Kolorit» . .»

I en av Emil Tidemands utrykte optegnelser fra 60-aarene er der brukt et endda sterkere sprog. Han sier om sin bror Adolph, at han har «i D.dorf søgt at udvadske den sidste Tinte af den Kjøbenhavnske Palette og lægge sig efter Farvegivningens rette Principer.»

Landskaber ere i langt højere Grad, end Dahls mange og store, Grundlaget for den senere Retning», selv om Dahl — det maa vi lægge til — var ulike mere genial livfuld, ulike mere malerisk koloristisk begavet end «den beskedne Eckersberg», — og gjennemaandet av et ganske anderledes rikt stemningsliv.

I samme grad som Dahl i sin kunst har fulgt denne lov: at gjøre som de gamle, har hans egne billeder faat et gammelt præg.

Ikke alle Dahls billeder er set som i et sort speil. Vi finder til alle tider av hans kunstnerliv billeder, som er lysere holdt — for ikke at tale om hans studier —, skjønt hans kunst som helhet set dog altid har noget dæmpet.

Men der hvor sammenligningen virkelig passer, er den i høi grad træffende og fremhæver en væsentlig side ved Dahl som kolorist: hans sans for de uendelig fine avtoninger indenfor en mere eller mindre sammentrængt farve- og valørrække. Derfor eier ogsaa hans clairobscur — f. eks. i hans maaneskinsstykker — en vidunderlig rik og levende fylde. Dahl har *forstaat* sjælen i Rembrandts kolorit, ikke misforstaat den som saa mange av vort aarhundredes saakaldte kolorister. Og selv om hans billeder mangen gang er overdrevent dæmpet og synes sorte, er det sorte ikke dødt, det lever i farveavtoningernes og valørernes rigdom, som ikke engang lider noget skaar der hvor hans billeder har faat en fioletagtig grundtone ved øiensvækkelse.

«Den beskedne Eckersberg» er et uttryk av Dahl. Sml. Dahls dom over dansk kunst I, 377 flg. i dette verk.

Dahls elev Curt Grolig, som paa hans raad hadde studert i Kjøbenhavn i 1835, og som i det hele var tilfreds med utbyttet, skriver om Eckersberg: «Saa rigtig og saa net hans skibe er utført, kan jeg allikevel ikke like hans billeder, det er altid bare graat eller blaat stille vand med skibe, som seiler rolig afsted uten refleks og lufttoner, som man dog ser overalt i naturen.»

Det er naturen selv, som speiler sig i Dahls billeder. Han hadde had til al sminket kunst — alt det, som de tyske kalder Schönmalerei. Og selv om naturens farver speiler sig mer eller mindre dæmpet i hans kunst, speiler de sig dog alle, ikke nogen er med vold holdt ute. Selv det grønne, den banlyste farve paa saa mange maleres og paa saa mange tiders palet, lyser med sterkere eller svakere styrke fra en stor del av Dahls billeder.

Som Dahls opfatning av de maleriske midlers grænser har indsnevret hans farveskala, saaledes har hans teknik til en vis grad svækket farvens koloristiske klangpræg.

Det var ikke bare et utslag av Dahls livfulde sind, at han malte al prima. Det var likesaa meget, fordi han mente, at enhver, selv den mindste, overmaling var til skade for billedets holdbarhet. Han grunded ogsaa selv sit lerret, med den aller største omhu.

Naar han skulde til at male et billede, tegned han først det hele i omrids med tusch og oksegalde. Saa tok han fat paa himlen og bakgrunden, som maatte males vaatt i vaatt, om muligt færdigt paa en dag. Alt det andre malte han i større eller mindre stykker, altid al prima — uten nogensinde at slipe ut med pimpsten eller ossa sepiæ —, saaledes at hele billedet blev sammensat som en slags mosaik. Under arbeidet

Dahl grunded sit lerret, med en lysere graahvit tone øverst, hvoı han siden skulde male luft, og nederst med en mørkere brunlig blandingstone av de gamle farver paa paletten. Saasnart dette var tørt, smurte han det over med en slags lere: «Treppenthon», som dresdenerne hvitner sine stentrapper med hver lørdag, og lot det hele staa en tre ukers tid, forat leren skulde trække oljen til sig. Naar saa leren var vasket av, var lerretet færdigt til malning.

Dahl har selv komponert et tørremiddel «Dahl'sche Trockenferniss», som endda er at faa efter Dahls originalrecept hos R. A. Türcke & Söhne, Dresden, Waisenhausstrasse 3.

hadde han i regelen endel naturstudier liggende foran sig utover gulvet.

Det er ikke tvil om, at denne malemaate og denne teknik — som vidner om en sjelden sikkerhet, og som har git Dahls billeder et eget liv — dog ogsaa er skyld i flere av deres mangler. Fordi de er malt al prima, virker de ofte haardt. Og fordi de er malt stykkevis som en mosaik, har de ikke sjelden noget ujevnt og uroligt; vi føler i mangt den tilfældige, øieblikkelige stemning. En kunst som Dahls maa nødvendig være like omskiftelig som hans eget sind.

Vi kjender Dahls dom om Fearnleys studier: i dem fandt han Fearnley helt, dem satte han høiere end hans udførte malerier; «thi her gav han sig helt, som han var og følte Naturen, naar han havde den for sig».

Dette lar sig ikke uten videre overføre paa Dahl og hans arbeide, og selv overfor Fearnley kræver det sit forbehold. I sine billeder har Dahl faat uttalt tanker og nedlagt sider av sin personlighet, som hans studier ikke rummer, eller ialfald ikke i samme omfang og samme styrke. I det hele: vil vi se en kunstner, som han er, maa vi se ham i hele hans kunstneriske virksomhet, ikke i en enkelt side. Selv hans aller bedste gir ham ikke helt.

I det billede, man optar i sig av en kunstner, som man har faat kjær, og som en lærer at kjende tilgagns, taler alt med. Det er ikke det enkelte verk, som alene lyser. Det er aanden i hans naturfølelse, alvoret i hans opfatning, trofastheten i hans kjærlighet, det inderste i hans personlighet, som danner sjælen i vort billede av ham.

Men som Dahl med rette satte Fearnleys studier saa høit som det friskeste og fineste av hans personlighet, saaledes har ogsaa vi med fuld grund kunnet kalde Dahls studier hjerte-

bladet av hans kunst. Ingen kjender Dahl i hele hans genialitet uten at kjende ham i hans studier.

De er fine og sarte som de sarteste linjer i hans breve til sin unge hustru. De er aandfulde som hans aandfuldeste tanker, de er livfulde som hans let bevægelige temperament, de er sande og egte som hans egen sande og grundærlige personlighet.

Siden Dahl forlot Italien, findes neppe en naturstudie av ham, som ikke er malt med en gang, under indtryk av en eneste stemning. Det høieste kan være, at han har utfyldt et og andet efter erindringen hjemme. En anden sak er det med maaneskinsstudierne, de er i regelen malt tidlig om morgenen efter hukommelsen, mens indtrykket var som friskest, bare støttet ved lette rids og notater.

Han søkte at gripe de flygtigste syn i flugten: solglimtet eller maaneblinket, i det samme det skjøt frem av skyen, lynet, idet det krydsed himlen i siksak, regnskuren, som brøt løs, kanonrøken, idet den hvirvled ut av mundingen, saa raskt, at han kunde ta røken fra et eneste skud i tre momenter, — hver gang speilet i Elbens blanke vand (paa en av studierne i nationalgalleriet).

Han har malt de skjønneste stemninger, de deiligste himle, i sol og i regn, i maanelys og i morgentaake; ofte bare luftstudier uten landskap; ofte avrundet som færdige billeder, av en rigdom og skjønhet, saa vi ikke blir træt av at se.

Han har studert Dresdens himmel oppe fra sit «Luftslot» og paa sine vandringer, git dens stemninger i deres fineste

En stor del av Dahls naturstudier i olje er spredt, de fleste ved et par auktioner i Danmark — i 1860 — og i Bergen. Men hans slegt eier fremdeles overmaade mange. Alene hr. Siegw. Dahls samling tæller med smaat og stort henved 250 stykker, efterat vort nationalgalleri i 1893 fik vælge ut en 40 av de bedste.

skiftninger, saa den, som kjender Dahls studier, hver dag — hver aften, især ved de store solnedgange omkring Dresden, uvilkaarlig mindes hans fine og egte kunst.

Havde Goethe set disse luftstudier, kunde han ikke ha skrevet, som han skrev til von Quandt i 1831: «Har vel nogensinde en tysk landskapsmaler tænkt paa at studere skyformerne, saaledes som de saa klart er betegnet av Howard . .» Han vilde pekt paa Dahl, og han vilde hos ham faat alt, hvad han trængte til sine meteorologiske studier.

Ogsaa Dahl hadde læst Luke Howard, — han hadde laant bogen hos Carus i 1826 før sin første reise til Norge.

Naar disse himmel- og luftstudier ikke i endda høiere grad er utnyttet i Dahls kunst, da er det, fordi han fortrinsvis til hovedformaal for sine skildringer hadde valgt Norges vilde natur, hvor fjeldene skygger for himlen, og øiet mætter sig med alle jordens vidundere i daldyp og fjeldli og i sjøernes speil, — mens paa Mellem-Europas sletter blikket flyver frit omkring ut mot himlens og skyernes endeløst skiftende, evig fængslende herlighet.

I det hele store er Dahls studier holdt forholdsvis dæmpet og diskret, skjønt gjennemgaaende lysere end flertallet av hans billeder, og der findes stemninger iblandt dem, hvor alt er lys i lys. Selv det grønne straaler ofte rent og kraftig. Derfor er det fremfor alt i sine studier, at Dahl rækker haanden til vor tids kunst. I dem er han mest levende og umiddelbar. I billederne har han ofret til sine teorier.

Den tekniske behandling er væsentlig den samme som i hans billeder, men foredraget friskere og forholdsvis mere bredt, — skjønt maalt med vor tids maalestok for bredde er Dahls studier særdeles rikt og omhyggelig gjennemført, det er utroligt alt det, han i farten har faat med. I regelen er de meget smaa, og derfor malt med en spædere pensel.

Størstedelen av dem er malt paa papir, grundet med en rødlig brun tone, som han ikke altid har faat tid til at dække helt. Den rødbrune grund gir disse studier en varmere tone, end han har ment, og man maa forstaa dem med de rette forutsætninger for at nyde dem i deres sandhet og rigdom.

Hans teknik — ikke pastos, men livfuldt flytende, med forholdsvis sammenhængende, ikke sterkt brutte penselstrøk — gir ogsaa mange av hans naturstudier noget haardt. I alt føler vi hans levende koloristiske sans for lysets og luftlagets spil over stort og smaat i naturen. Men for en stor del just fordi han malte al prima, fik han dog ikke uttrykt dette spil med det lekende liv, med den frie fylde som de bedste av de gamle eller som de første i vort aarhundredes kunst. Det er kun i de sjeldneste og lykkeligste tilfælder, han i denne retning har naad dem.

Nordiske kunstforfattere, som har skrevet om Dahl, har forsøkt at fastslaa en blomstringstid for hans kunst, som efter den seneste dom skulde række frem «til omkring 1836». Men en slik inddeling av Dahls kunstnerliv lar sig neppe opretholde.

En fuld oversigt over hans livsverk er umulig at vinde. Hans billeder er spredt rundt i landene, for en stor del bortgjemt og litet tilgjængelige. Men selv den mindre del av hans arbeider, som jeg har hat leilighet til at se, er uten tvil tilstrækkelig til at grunde en rigtig dom.

I alle avsnit av hans liv, fra det tidspunkt han var fuldt modnet i sin kunst, støter vi paa gode og mindre gode arbeider fra hans haand, og der er en særdeles stor forskjel mellem de bedste og de mindst vellykkede.

En kunsthistoriker har anonymt i «Morgenbladet» under Dahlsutstillingen i Kristiania i 1888 foreslaat at sætte Dahls blomstringstid omtrent fra 1824 til omkring 1836.

Men vi finder ingen avgjort avtagen av hans kunstneriske kræfter, før i hans aller sidste aar. Selv ikke hans øiensvækkelse, som har sat sterke merker i hans kunst fra den sidste halvdel av hans liv, er av en saa gjennemgripende betydning, at vi i den kan søke utgangspunktet for en slik inddeling.

Temmelig tidlig kan vi i Dahls arbeider træffe en grundtone, som bryter for sterkt i det fiolette, og som tyder paa en svækkelse ved hans syn. Især fra begyndelsen av 30-aarene blir den oftere paafaldende i hans billeder. I det store strandingsbillede i det danske nationalgalleri fra 1831 merkes den alt meget sterkt.

Aller sterkest kommer den tilsyne i hans billeder fra 40-aarene, — i «Nigardsbræen» fra 44 kanske mest iøinefaldende. Men mot slutten av 40-aarene blir de igjen gjennemgaaende renere og lysere. Og saa sent som i 1853 malte han det koloristisk fine og sikre vinterbillede fra Elben i vort nationalgalleri.

Uregelmæssigheten i hans farvesans var uten tvil avhængig av hans almenbefindende og ytred sig derfor ikke like sterkt til alle tider. Og selv i de aar, da den viser sig med aller størst styrke, har han frembragt fortrinlig kunst.

Skulde det være rigtigt, at Dahls blomstringstid laa mellem 1824 og 1836, hadde vi norske set særdeles litet av Dahls bedste kunst. Enhver, som mindes Dahls hundredaarsutstillinger i Kristiania og Bergen i 88, vil vite, at tyngdepunktet i hans livsverk ialfald *der* laa efter 1836, ikke før; størsteparten av hans betydeligste og vakreste billeder var datert efter 1836: Svartediket i aftensol i 1842, Dresden i maaneskin i 43, elve-

Svartediket fra 1842, interessant ved sin kraftige farvevirkning, tilhører advokat N. A. Nicolaysen i Kristiania. Et noget mindre billede av det samme emne — fra 39, neppe «34» — tilhører baron Hoff-Rosencrone paa Rosendal. Efter opgave i en Bergens-avis fra 1840 er dette malt under et ophold i Bergen.

løpet med fiskeørnen paa slottet i Kristiania i 45, det store maaneskinsstykke fra Kjøbenhavn i 46, storm ved Nordlands kyst i 47, bjerken i storm i 49, foruten mange andre av høit værd.

Stormen ved Nordlands kyst er et interessant og merkeligt billede. Emnet er laant av en liten skisse i olje av Balke. Som efter en opgit melodi har Dahl av den flygtige og litet fine skisse skapt et helt og mægtigt verk. Bak et let taakeslør mot en skyet himmel, som kaster et dæmpet lysskjær, hæver fjeldrækken sig med fonner og hvasse tinder. Svære bølger sætter ind fra havet og bryter sig mellem skjærene med sprøit og dragsu, mens fuglesværmen flagrer over holmerne og en strandet brig. En sterkt bemandet baat skjærer gjennem sjøerne.

Tonen har ikke spor av farvesykt, alt det graa, ikke mindst aaken, er git med den største egthet og finhet. Mitt i Düsseldorfer-kunstens farverus stod dette verk av Dahl nøkternt og kjøligt, fornemt som den bedste franske landskapskunst i forhold til mængden av den tyske.

Dahl vidste med sig selv, at et billede som dette stod i strid med hans samtids motesmag. Han skrev i et brev til Reusch: «Rigtignok er Emnet noget dystert, heller ei saa nyt

I et brev skriver skolebestyrer Bendixen, at det er «et ualmindeligt friskt billede og synes malet i det frie».

Dresden i maaneskin fra 43, som Dahl solgte til den danske konge, eies nu av grosserer Joh. Løken i Kristiania; det store maaneskinsstykke fra Kjøbenhavn — fuldført i 1846, men paabegyndt allerede før mitten av 20-aarene — tilhører Dahls svigersøn; stormen ved Nordlands (eller Finmarkens) kyst generalmajor H. P. L'orange i Kristiania.

Stormen ved Nordlands kyst blev av Dahl tilbudt den sachsiske kunstforening for 160 thaler. Men det var for dystert og alvorligt. Han solgte det til kunstforeningen i Bergen for 50 spd. for at lempe sig efter dens smaa midler.

Utrykt brev fra Dahl til Reusch fra 1ste juni 48 i vort universitetsbibliotek.

i Motivet, med det strandede Skib; men dog troer jeg karakteristisk. Det er igrunden *en laant Idee* — af Balke, der har været imellem de nordligere Skjærkyster oppe i Finmarken i Norge — med de tindagtige Fjeldkyster i Taage og huule Brændinger; — er saaledes ei for enhver, og i Særdeleshed nu til Dags, hvor alt maa see guulrødt og næsten forbrændt ud for at have en saakaldt varm Tone . . vor Tid synes at ville have det saa? jeg lader mig ei føre vildt.»

Det mindst vellykkede i billedet er sjøen; den er malt kjækt og raskt, men virker haardt. I det hele hadde Dahl med al sin forkjærlighet for sjøen ikke sin sterkeste side som sjømaler. I hans sjøstykker føler vi kanske aller mest det haarde ved hans teknik; og hans sinds uro naadde sjelden til at gripe enheten og helheten i bevægelsens jag.

I Dahls naturstudier merker vi endda mindre end i hans billeder nogen synkende kraft. De, han tok paa sin sidste Norgesreise, er fuldt saa friske som de, han bragte hjem fra den første. Enkelte mellem dem er snarere mere aandfulde og overlegent energiske.

Men naar vi ikke regner Norgesreiserne med, synes det, som om han i de sidste 15 til 20 aar av sit liv ikke længer har malt saa mange studier som før. Og det er tillike en naturlig følge av hans svækkede helbred, om vi fra denne tid hyppigere støter paa billeder, som bærer merke av uoplagte stunder.

Han malte heller ikke saa *store* billeder som før. Da Dahl i 1842 hadde fuldført sit store billede fra Stalheim for

I 41 malte Dahl et rikt og livfuldt landskapsportræt av utsigten fra Natlandsbakkerne ut imot Bergen — 1,87 m. h., 2,77 br. — for grosserer Preusser, senere av enken skjænket til Leipzigs museum.

Billedet fra Stalheim, som nu tilhører godseier Wedel paa Atlungstad, er opført til 1,88 m. h., 2,44 br.

grevinde Wedel paa Bogstad, klaged han over al den møie, han hadde hat av dette arbeide; han mente, det skulde bli det sidste i sit slags. Og bare en eneste gang senere, i 1850, tok han fat paa et billede, som nærmed sig det i størrelse: billedet fra Øilo i Valdres, indlemmet i Dresdenergalleriet i 53. Ingen av dem hører til hans bedste arbeider.

Mellem Dahls største billeder — blandt dem, jeg kjender av selvsyn — hører ialfald et til det ypperste, han har malt. Det er Sundet ved Kronborg i maaneskin, — et emne, han ofte har brukt —. Han malte det i 1837 for baron v. Seebach som motstykke til sit store strandingsbillede paa Berlinerutstillingen i 34. Begge billeder fylder nu hver sin væg hos sønnen baron Fritz v. Seebach paa Schieferschloss et par timers jernbanereise fra Gotha.

Ogsaa strandingsbilledet er et betydeligt verk — et av Dahls hovedverker — langt friere og friskere end et lignende billede i det danske nationalgalleri fra 31. Men det gjør dog ikke det helstøpte og harmoniske indtryk som Kronborg i maaneskin.

Naar vi tænker os det fine lille billede av Kronborg i vort nationalgalleri øket til en bredde av adskilligt over 2½ meter og en høide av op imot 2, kan vi gjøre os en forestilling om den storslagne virkning. Mens det lille billede er haardt, saa det ser ut, som om det kunde være malt paa blik, er det haarde væsentlig overvundet i det store, — i hvert fald i det dæmpede lys i salen paa Schieferschloss.

Billedet i Dresdenergalleriet fra 1850 er efter katalogen 1,83 m. h., 2,37 m. br.

Blandt de største og kostbareste billeder fra de senere aar har Dahl opført: «Parti fra Hemsedal» i 1845 for Mr. Cheetham ved Manchester, 1,24 m. h., 1,51 br., og «Hjelle i Valders» i 1851, 0,92 m. h., 1,35 br. Det tilhører nu fru prof. Andreas Munch.

Sjøen ligger med lange blanke dønninger i mildt skiftende skjær av dypgrønt og mat fiolet mulm. En svak vestenbris spiller med maaneguldet i baatfurerne og i vandspeilet, dreier skibene, som ligger for anker, saa vi ser dem fra siden, og fylder seilene paa en jagt, som just siger ind i maanestripen. Fyret foran Kronborgs mørke taarn og mure blinker i bølgerne, mens maanen halvgjemt bak lette skyer sender sit lys ut over Sundet fra en deilig himmel. Øverst, op mot Kullen, som vi aner i det fjerne, glider et dampskib frem i maaneglansen.

Det hele er malt rolig og sikkert, om end lekende, og virker harmonisk skjønt ved sin fornemme tilbakeholdenhet, ved sin enkle storhet.

Gjaldt det gjennem et eneste av hans billeder at vise overtydende for al verden, hvad for en maler Tyskland engang har eid i Dahl, da vilde vi neppe finde noget bedre end dette. Her hører han til aarhundredets diskrete og egte kolorister. Her er den gamle nederlandske aand gjenfødt i en hel og oprindelig personlighet. Jeg kjender ingen tysk landskapsmaler, som har naad høiere i aandfuld og mægtig virkelighetsskildring.

V

Paa et løst blad, datert Dresden 8. septbr. 1847, skriver Dahl: «Det nyere Landskabsmalerie, hvis Retning ei er saa glædelig, som man for faa Aar siden ventede; thi neppe var Landskabsmaleriet efter lang Tids stereotype Methode ved saa mange vakre Mænds Bestræbelser — saa som Reinhard, selv Mechau med sit dilettantagtige Foredrag, Klengel i sit Slags, Friedrich især — sluppen ud af Stuen og aandet et freskere, friere Naturliv, — forinden man bragte denne Konst ind i Stuen — i *Atelier* igjen. Den ædleste, grandioseste Natur var dem ei nok — man maatte først lære at componere, stilisere og jeg ved ei alt man kalder det?, og først naar Øiet ved alt dette — disse conventionelle Farver og Former — var fordærvet, først da blev et heelt Parti taget efter Naturen og Naturen i denne Form indtvunget; thi alt andet kaldte disse Herrer Prospecter, — ei betænkende, at ved at see Naturen dannes ogsaa vor egen Sjæl, og Liv hentes *der*. En tør Afskriven af den for de fleste som det synes livløse Natur — er ingen Kunst. — Man førte vel de unge Elever af og til ud i det frie for kommerlig at afcopiere enkelte Smaating — saa

som Huuse, Steene, Planter, Træer — men alle disse Studier vare for største Deelen uden Freskhed og tillige i befangen Maner, der vel havde sit tiltrækkende for en vis Slags Konstnere og Kunstpedanter — og kan tjene til Albumblade; men til egentlig Brug at skaffe Phantasien Liv igjen ved at see derpaa ere de ei, thi al Sjæl er nesten udpinet deraf — og kan man kun beundre de fine Streger og den møisommelige Behandling af en Træstamme, Steen og deslige Ting.»

Her har Dahl i en kort sum git sit indtryk av landskapskunstens utvikling i hans samtid, — med en almindelig dom, skjønt i ordelag, som tildels tar sigte paa det, han hadde nærmest for øie: forholdene i Dresden og ved Dresdens akademi under Ludwig Richter som professor.

Stort set gir kunsthistorien Dahl ret i hans syn paa utviklingen. Hverken for den tyske kunst i det hele eller særlig for det tyske landskapsmaleri har utviklingen indfrid de store haab fra aarhundredets første aartier, og utbyttet av den føles endda fattigere, naar vi mindes, hvad først England og siden Frankrige har frembragt i samme tidsrum. Ser vi ut over det tyske landskapsmaleri omkring mitten av aarhundredet, ser vi overalt større effekt, i stigende trang til idealisering og til «stil», uten en tilsvarende vekst i naturfølelse; snarere ser vi en *tilbakegang* i naiv pietet for naturen sammen med en mer eller mindre usund koloristisk retning. De ord, som Dahl skrev i 43, efter Fearnleys død: «Snart bliver det maaske . . en Kamp imellem Konst og Natur, hvor begge blive paa Pladsen», gik i mange maater i opfyldelse. Og vi i vor tid har i regelen mere glæde av den uutviklede natur hos den tidligere tyske kunst end av den utviklede unatur omkring aarhundredets mitte.

Franz von Reber synes i sin fremstilling av «Den nyere tyske kunsts historie» at ha set noget av dette. Uten at kjende

Friedrich helt har han dog hat øie for hans banebrytende stilling i Tyskland som indleder av «paysage intime». Men, sier han, «denne retning, som Dresdener-romantikerne» — mellem disse ogsaa Dahl — «med held slog ind paa, blev indtil videre tilbaketrængt», fordi landskapsmaleriet, der hvor det fremtraadte *som virkelighetsskildring*, mere og mere søkte efter de «iøinefaldende naturskjønheter». Malerne opsøkte alpenaturens romantiske vildhet og grep efter sydens farvegløď og midnatssolens fyrverkerier. Det var ikke det intime i samliv med det nærmeste, tiden vilde. Det var snarere, som om Humboldts «Kosmos» drev landskapsmalerne ut for at opdage nyt land i den vide verden.

Ogsaa Dahl var paa sin vis en av disse opdagere. Men det var til sit eget fædreland, han søkte; det var hjerterøtter, som bandt ham til hans hjemland i det fjerne. Derfor laa der noget intimt, noget inderligt bak al hans skildring.

Ellers var det ikke nærmest virkelighetsskildringen, som fik overvegten i Tysklands kunst gjennem den første halvdel av vort aarhundrede. Det var den ideale landskapskunst — dette fremhæver ogsaa Reber —, som bedst stemte med den «raadende ideale strøm».

Vi kan se det hos den ene efter den anden av de mere fremtrædende landskapsmalere, hvorledes tidens trang til ideal stil tar magten i deres sind og stanser deres tilløp til en umiddelbar og egte malerisk naturfremstilling. I forskjellige former kan vi følge denne utviklingsgang saavel hos Ludwig Richter og Friedrich Preller som hos Rottmann, Schirmer, Blechen og mange andre.

Vi har alt før set, hvorledes Richter og Preller begyndte sin bane under sterke indtryk av Friedrichs og Dahls kunst; og deres arbeider bærer længe merker av denne indflydelse. Et av de bedste landskaper, som Richter har malt, et øde

fjeldvand fra 1839 i Berlins nationalgalleri, viser det inderligste slegtskap især med Friedrichs kunst.

Det var for en stor del Kochs (og Julius Schnorrs) ideale landskapsopfatning, som drog dem til sig. Især Preller vendte sig efterhvert med fuld bevidsthet bort fra en umiddelbar fremstilling av naturen. «Hvad nytter al efterligning av naturen?» sier han, «vi kan allikevel aldrig naa den; vi maa altsaa kun bruke den som grundlag for tanker», — skjønt naturen ogsaa for ham var den «kilde, som vi altid skal øse av». Det var en idealkunst, han vilde, baaret av linjernes, ikke av farvernes musik.

Naar vi ser hans studier og hans mere naive landskaper fra tidlig tid, føler vi, at Preller, like saa litet som Richter, mangled evnen til en mere malerisk og koloristisk utvikling. Men han tilsidesatte denne evne og stilled andre maal for sin kunst. Han hadde arvet noget av Goethes humanistiske aand og saa sit høieste maal i menneskefremstillingen.

Saaledes var ingen av dem skikket til at føre landskapsmaleriet videre frem i malerisk kraft, om deres kunst end er istand til at vinde os ved deres personlighet, Preller ved sit mandige alvor, Richter ved sin barnlige ynde. Ludwig Richter ser paa livet og naturen som et fromt barn, med et øie renset av bønnen som av et bad.

I München og i Düsseldorf var det Rottmann og Schirmer, som indførte den ideale landskapsstil, idet begge de begavede kunstnere tillike søkte at sammensmelte den stilistiske opfatning med en malerisk koloristisk stræben, skjønt med litet lykkelige følger.

Rottmann, som viser egte naturfølelse og sund farvesans i mange av sine studier, fremfor alt i sine enkle farvelagte tegninger fra Italien, synes tilsidst at ha forset sig paa Turners geniale farvekunst og endte med at male raa og larmende lyseffekter.

I nationalgalleriet i Berlin findes seks av Schirmers «bibelske dobbeltlandskaper», malt i mitten av 50-aarene og regnet mellem hans mesterverker. Sammen med dem findes et skovlandskap, et ungdomsarbeide fra 1832, nøkternt og natursandt i opfatning som i farve. Men dette dygtige tilløp har han senere opgit: de bibelske billeder er gjennemført stiliserte, med stor og følt linjevirkning, men malerisk usammenhængende og grunde, og som billedrække dekorativt smagløse. Med al sin sans for et stilistisk foredrag var den nye kunst yderst fattig paa stilfuldt dekorative tanker.

Der, hvor hans tidligere, naive syn søkte det nøiagtige og sande i tone som i valør, lar han sig nøie med det omtrentlige. Hen mot det effektfulde, bort fra det natursande, det er det indtryk, som hele denne billedrække gir os, og det er typisk for store sider av den tyske kunst. Og dette indtryk faar vi yderligere styrket ved hans overfladiske raderinger og ved hans tegninger og akvareller, som vi ogsaa eier en større samling av i vort nationalgalleri.

I katalogen for Berlins nationalgalleri meddeler Max Jordan, at det var *under indtryk av fransk kunst*, at Schirmer la en stadig stigende vegt paa farvestemningen. Dette gjælder til en vis grad *hele* den koloristiske utvikling siden 40-aarene, som stort set har været saa litet lykkelig for den tyske kunst. Det hevned sig nu, at den herskende retning med Cornelius, som i sin første tid ofte viste en naiv farvesans og et sundt øie, efterhvert havde stillet sig likegyldig eller fiendtlig over for farvens maleriske skjønhet. Da trangen til farve begyndte at røre sig i Tyskland med mere bevidst kraft, hadde de andre lande vundet et stort forsprang. Og istedenfor at utvikle de mange sunde spirer i Tysklands egen kunst grep den nye tids mænd efter fremmede forbilleder — uten at naa frem til de banebrytende kolorister som Delacroix, Corot, Courbet og

landskapsmalerne i Barbizon. De blev i regelen staaende foran de mindre mænd og ved en andenhaands kunst.

Av de engelske malere var det til forbilleder som Lawrence og Wilkie, de søkte; Constable var for de fleste et ukjendt navn, og Turners geniale eksempel førte dem paa avvei. De franske forbilleder var i den første tid: Roqueplan, Gudin, Decamps, Isabey o. s. v., senere fremfor alt Couture og de belgiske malere Biefve, Gallait, de Keyser o. l.

Ikke før begynder den koloristiske utvikling at ta større fart i Tyskland, før ogsaa dens to hovedfeil gjør sig gjældende, først en raa overdrivelse av det pastose i retning av det oljetunge og fete, senere en for varm eller for brunlig kolorit. Allerede i 1843 var den første feil saa almindelig utbredt, at Dahl kort efter Fearnleys død klager over den i et brev til vort nationalgalleris bestyrelse: «Mange nyere, der gjør Løkke, smage av Paletten.» Dette kunde stundom ramme selv Fearnleys kunst, især efterat han hadde lært Achenbach at kjende. Noget senere, fra slutten av 40-aarene, gjaldt Dahls klager mere og mere de «gulrøde, næsten forbrændte» toner.

Forkjærligheten for en varm kolorit er overført til vort aarhundrede fra tidligere tiders kunst. Rundt om i Europa — mindre i Frankrige end i andre lande — møter vi i det 18de aarhundrede denne smag, som paa det nøieste hang sammen med kunstens avhængighet av de galleri-blekede og fernisbrunte mestre. I Kjøbenhavn, mens Dahl endda studerte der, var «brunt og Abildgaards-agtigt» enstydigt i de unges mund for de principper, som raaded hos de herrer medlemmer av akademiet.

Reynolds, som gav det engelske maleri et saa mægtigt fremstøt, at det blev en støtte for Frankriges romantikere i

Sml. The literary works of Sir Joshua Reynolds . . By H. W. Beechy. London H. G. Bohn 1855. II. s. 335.

vort aarhundrede, hadde endog opstillet en fremherskende *varm* kolorit som formel.

Da de franske romantikere brøt med Davids klassiske malerkunst og med dens farvelyse, marmorkolde kolorit, indførte de sammen med sværmeriet for englænderne og de gamle mestre den brune farvetone i Frankrige. I sit aandfulde kapitel om «Hollands indvirkning paa den franske landskapskunst» i vort aarhundrede skriver Eugène Fromentin: «Snart sagt paa ethvert punkt ved vor moderne skoles frembrud, i latent eller i synlig tilstand, støter vi paa Rembrandt med hans brune taakeslør», — rigtignok mangen gang saa grundig misforstaat som i Robert-Fleury's og Decamps's verker med de ugjennemsigtige skyggemasser og de falske valører.

I Tyskland blev forkjærligheten for de varme farvetoner snart noget nær eneraadende, og gjennem Tyskland ogsaa i Norge. Dogmet om varm kolorit blev ophøiet til en formelig trossætning herhjemme, som trængte ned like til lærebøker for begyndere. I en slik fra 1874 heter det: «Det er almindeligt, at Begyndere male for koldt, idet de ville stemme Billedet med de Farver, som de synes at se i Naturen.» Ikke mindst gik det ut over det grønne, som enten blev dæmpet eller likefrem banlyst. Paa denne vis danned der sig en mur av fordomme, som det har kostet aarrækkers kamp og kraftspilde for vort slegtleds mænd at gjennembryte.

Farvens rikere fylde, foredragets bredde, delvis ogsaa den større linje og stil i kompositionen, alt dette var fra et kunst-

Se: Kort Oversigt over Oliemaleriet og dets almindeligste Teknik Af Anton Bergh. Christiania, Alb. Cammermeyer. 1874. — En av recepterne lyder saa: «Med Kobolt, brændt Terra Sienna og Hvidt faaes et fint Baggrundsblaat.»

Den yngre Preller har fortalt mig, at hans far længe negted ham at ha grøn zinnober og cadmium i sin malerkasse for ikke at male grønt.

historisk synspunkt den *utvidelse*, som i en eller anden form maatte komme. Det skjæbnesvangre for Tysklands kunst var bare, at den ikke kom i en lykkeligere form: uten brud, i selvstændighet og i sammenhæng som en naturlig utfoldelse av de sunde spirer, som forelaa.

Saaledes har ogsaa flere av den ældre tids mænd set paa utviklingen. Naar de med mere eller mindre klar bevidsthet hadde «grepet tilbake til de ældste mestere, Giotto, Eyck og deres samtidige», saa var det i den overbevisning, at «malerne igjen maatte knytte traaden til denne ældste kunst, ifald de vilde naa ind paa livskraftigere baner; thi ved at gaa ut fra Rafael kan man ikke naa høiere, man maa synke.» Ludwig Richter, som i sine livserindringer henviser til dette aandrige paradoks av Canova, skriver ved samme leilighet: «Da Düsseldorfer-skolen i begyndelsen av 40-aarene optraadte med sin glimrende teknik og i denne retning stilled» — den ældre — «Münchener-skole i skyggen, sa Schnorr til mig: «Vi — Cornelius, Overbeck o. s. v. — hadde dengang fuldt op at gjøre .. Da de gamle grundlag var gaat tapt, søkte vi tilbake til kilderne . . Det var umuligt for os at yde alt paa en gang, og vi mente at kunne overlate den videreførende utvikling, særlig utviklingen av det tekniske . . til de, som kom efter os.»

Vi har allerede tidligere lært at kjende grundene til, at denne videreførende utvikling ikke blev lykkeligere for Tysklands kunst. Vi har søkt hovedgrunden først og fremst i det revolutionære brud ved utviklingens begyndelse, som kaster vort aarhundrede fra yderlighet til yderlighet. Den doktrinære ensidighet hos den ældre tids mænd, like fra Winckelmann og Carstens til Cornelius, drev den nye tid over i andre yderligheter. En anden hovedgrund har vi fundet i Tysklands litterære væsen, som den romantiske skole gav en ny og skjæbnesvanger næring, og som i saa høi grad har svækket den sunde

og naive virkelighetssans med en tilsvarende svækkelse av nationens maleriske selvstændighet.

Og til alt dette maa vi føie de nationale og politiske skuffelser, først efter frihetskrigen i aarhundredets begyndelse, siden efter det revolutionære nederlag ved aarhundredets mitte.

Hermann Hettners grundlæggende fremstilling av «Den romantiske skole i dens indre sammenhæng med Göthe og Schiller», skrevet i 49, bæver av harmfuld smerte over de skuffelser, som aaret hadde bragt. Han henviser til en sætning av Herder: «Splid mellem poesi og liv er hele tidsalderens præg, alene verdenshistorien kan ophæve denne motsigelse,» og slutter, i sorg over den reaktionære strømning, med dette ord: «Alene i en sund stat trives sund dannelse.»

Paa samme maate som de ledende malere i vort slegtled her hjemme alt i alt kjender en større samfølelse for Dahl og Fearnley end for de mellemliggende skoler, saaledes føler ogsaa de nye gjennembruds mænd i Tyskland inderligere slegtskap med den tidligere kunst, selv om den har mere uutviklede maleriske former. Det er med mænd som Ludwig Richter, Schwind og Rethel, de føler størst sympati. «Fra dem,» sier Max Liebermann, «maa vi igjen begynde og fremfor alt glemme, hvad Pilotys skole i München og det sentimentale landsbyhistorie-maleri i Düsseldorf fra 50-aarene av har ydet (eller snarere syndet).»

Denne tankegang stemmer med et tilspidset uttryk av Erik Werenskiold om det nye gjennembruds mænd her i Norge: «Vi skulde været den tredje generation, vi er endda ikke kommet længer end til at være den første.» De har paa mange punkter maattet gjøre rydningsarbeide i vort kunstliv og ta op igjen fra nyt av det, som Dahl og Fearnley begyndte.

Liebermanns ord i et brev til Oberregirungsrat Dr. W. von Seidlitz er her meddelt med begge herrers tilladelse.

Derfor har vi sympati med den danske kunst i hele dens sammenhængende og lykkelige utfoldelse, ikke bare med den nyere, men ogsaa med den ældre, den som i landskapsmaleriet og i det jevne livsbillede i mange dele var likeløpende med den ældre og uutviklede tyske.

Det kan være, at Danmarks politiske had til alt tysk yderligere har skjærpet den uvilje mot tysk malerkunst, som i mitten av vort aarhundrede avløste den tidligere velvilje og samfølelse. Men det var et sundt instinkt og rigtige grundsætninger, som laa bak de ændrede følelser. Ogsaa Tysklands *kunst* var blit en anden. De danske vilde holde fast paa det trygge grundlag, som Eckersberg hadde lagt, alt det han skyldte Davids grundige skole og sit ærlige danske sind; de vilde ikke gi slip paa sin rene palet og sin trofaste virkelighetssans. Saaledes blev deres videre utvikling uten brud. Som Frankriges malerkunst var deres første utgangspunkt gjennem Eckersberg, møtes de ogsaa med den paany i vor tid i mere fremskredne former.

Det ligger nær for os norske at tænke Dahl stillet ind i denne utvikling, plantet om i dansk jordbund mellem mænd som Eckersberg, Köbke, Lundbye, Skovgaard og alle de andre. Mellem dem vilde han i længden aandet sundere kunstnerisk luft, end Tyskland kunde by ham. Vi har set, hvor ensom han stod i Dresden i de sidste 20 aar av sit liv, siden Friedrichs sygdom og død. Det jevne danske sind vilde støttet og styrket det bedste i hans kunst, og kanske dæmpet hans uro, paa samme tid som hans livfulde sind var vel skikket til at sætte liv og fart i Danmarks maleriske utvikling.

I Dahls senere leveaar og efter hans død var det en almindelig mening, at hans kunst var overtruffet av de nyere retninger, fremfor alt av Düsseldorfer-skolens landskapsmalere. Dr. A. Hagen skriver i Dahls dødsaar: «Friedrich er glemt, og Dahl

er overstraalet av den landskapskunst, som nu blomstrer.» Og ikke længe efter uttalte Hermann Becker om Dahl, at han er «en sund naturalist, som bare mangler farven for at gjøre sine norske landskaper gjældende ved siden av nyere verker». Dahl og Friedrich «hører en tidligere tid til, de leved i det nyere landskaps første utviklingstid»; de stod begge «utenfor det almindelige fremskridt . . først sent og først fra Düsseldorf naadde opsvinget . . til Dresden».

Vi vet alle, hvor tidlig troen paa Düsseldorfer-skolens overlegenhet kjæmped sig frem til seier her i Norge. Det var alt i 1846, at Dahl kaldte den «en Skole, der i Norge er som den ene saliggjørende Kirke».

Friedrich Pechts karakteristik av Düsseldorfer-skolens maleriske grundretning som «en romantisk oppudset naturalisme» tar sigte paa dens saareste punkt. Hans uttryk træffer dens uavgjorte standpunkt, dens vaklen mellem «stil» og natur, dens «litterære» sky for et umiddelbart grep i livet og i naturen. Schadows og Schirmers Düsseldorf syntes at ha like vanskeligt for at naa frem til en djerv virkelighetsskildring som til en fuldbaaren idealkunst.

Det var ikke faa baand mellem landskapsmalerne i Düsseldorf og den ældre landskapskunst i Dresden. Netop hos to av skolens aandfuldeste virkelighetsskildrere, hos Lessing og Achenbach ser vi sammenhængen. Achenbachs studiereise i Norge i Fearnleys følge taler ikke bare om kunstnerisk samfølelse med Dahls ypperste elev; men begge bygged ogsaa sine studier til en vis grad videre paa Dahls maleriske erobring.

Dr. A. Hagen: Die deutsche Kunst in uns. Jahrh. Berlin 1857. I. s. 327.
H. Becker (. . Historienmaler und Kunstschriftsteller): Deutsche Maler . . Herausgeg. von H. Becker dem jungen. Leipzig 1888.
Som vi mindes, hadde Fearnley først tænkt paa *Lessing* som reisefølge i Norge i 1839.

Efter Franz von Rebers meddelelse var det et «romantisk stemningslandskap» av Friedrich, som gav Lessing lyst til at bli maler, og hans ungdoms kunst er for en stor del bygget paa de mest sentimentale sider av Friedrichs naturfølelse.

Var det vakre «Elb Florenz» allerede et aandeligt stille sted med litet bevæget vandspeil, da var den fredelige Rhinstad dog ulike fattigere paa aandelige strømninger og frisk tilførsel. Derfor fandt den romantiske retnings litterære væsen og sentimentale tanker fra første stund en yppig jordbund ved malerskolen i Düsseldorf.

Men netop Lessing var en av dem, som tidligst kjæmped sig ut av det sentimentale, frem til en mandig naturopfatning. Mellem de landskaper, jeg kjender fra hans modne aar, hører enkelte til det mest alvorlige og egte, jeg har set av tysk kunst. Men jeg har ikke tilstrækkeligt kjendskap til hans samlede verk for at dømme om, hvad der var avgjort fremskridt hos ham, eller hvad Friedrich og Dahl dog kanske alt i alt har eiet forut for ham i sin bedste kunst.

Den rikeste maleriske evne mellem Düsseldorfer-skolens landskapsmalere er uten tvil Andreas Achenbach. I glimrende virtuositet, i malerisk bredde og i avrundet *billedvirkning* har han bragt kunsten videre end Dahl, men neppe i dyp naturfølelse. Dahls livsverk synes baaret av en ganske anden intimitet end Achenbachs, og hans bedste arbeider er gjennemtrængt av en mere malerisk *egte* aand, av en sundere og mere oprindelig farvefølelse end alt, hvad jeg har set fra Achenbachs haand.

Det er alene de store hovedlinjer i utviklingen, jeg her har søkt at tegne i tilslutning til Dahls egen dom over «Det

Mens jeg har brukt aar til at gjennemgaa Dahls kunst, kjender jeg Achenbachs og de andre tyske landskapsmalere alene fra gallerierne, som til stort savn ved kunsthistoriske undersøkelser i regelen lægger alt for liten vegt paa at samle naturstudier.

nyere Landskabsmalerie». Det gjaldt ikke at dømme om, hvad de enkelte kunstnere har kunnet skape av vakkert og ædelt hver indenfor sin tid og i sin skole.

Dahl saa Düsseldorfer-skolens feil kanske skarpere end de fleste i sin samtid; men han fandt dog ogsaa mellem skolens landskapsmalere «nogle udmærkede», selv en kunstner som Leu regned han mellem disse.

Ogsaa bak Schirmers stræben efter stil laa der ædle maal, hans stil-rene linjeskjønhet trængte bare til at fyldes med egte natur og malerisk kraft, saaledes som senere kunstnere — Böcklin, Thoma, Klinger — har magtet det. Allerede Emil Hannover har i sin lille skisse over Böcklin mindet om, at Schirmer har været hans lærer, og at der er røtter i hans kunst, som har suget næring av Kochs ideale landskapsstil.

Vi norske vet, at det var en ung begeistring, som førte vor kunst til Düsseldorf. For mangt et ungdommeligt, sværmerisk sind har skolen i Düsseldorf uten tvil været den aandelige luft, som bedst stemte med deres egen og med tidens trang. I Cappelens korte livsverk, det mest typiske mellem dem, ser vi den store følelse og den dype stemningsbund. Men han lider dog av skolens maleriske feil, og det staar fast, at de fremskridt i malerisk bredde og i stilfuld linje, som præger hans arbeide, de kan allikevel ikke veie op den fylde av naiv og oprindelig naturfølelse, av rikt og egte koloristisk liv, som lever i Dahls kunst.

I sine senere leveaar, da han følte sig kunstnerisk ensom og stillet i skygge av nyere skolers yngre glans, har Dahl skrevet ned en tanke, som passer til enhver tid paa enhver kunstner, som er stillet utilbørlig i skygge:

«Ingen Samtid kan med Bestemthed sige, hvor meget en Konstners Arbeider gjælder som sande Konstværker — men

deres sande Værd bestemmes først af Efterslægten. Derfor er det taabeligt af hvilket som helst Partie — men alle maa vente, til den Tidsepoche er afløben, hvori vi levede og virkede —»

Nu er mer end en menneskealder avløpet siden Dahls død. Nu staar hans billede levende og klart for vort slegtled, lysende av hans klare aand og hans varme hjertelag.

I Europas malerkunst staar han som en av de mange banebrytere for en ny tid. Inden Tysklands landskapsmaleri har han sammen med Friedrich sin plads paa et tilsvarende punkt i utviklingslinjen som Constable i England og som Corot, Rousseau, Daubigny i Frankrige — skjønt i et forhold av mindre avgjort og fremskreden utvikling, i samme forhold mindre fremskreden som Tyskland i malerisk utfoldelse stort set har staat tilbake for England og Frankrige.

For Norge er han noget langt mere, grundlæggeren av vort kunstliv, vor første store kunstner.

De samme verdenstanker, de Rousseau'ske naturidealer, som var en medvirkende kraft til at hæve Norge ut av provinsstillingen op i de selvstændige staters række, de var ogsaa den drivende kraft i Dahls livsverk. De tvandt sig sammen med hans fædrelandskjærlighet og drev ham til at løfte Norges natur frem for verden.

Saaledes er gjennem Dahls virke vor kunst og vort fædrelands livsrøtter fra første stund knyttet sammen. Vor første store landskapsmaler er en av vort lands nybyggere. Han tænkte stort om Norges fremtid. Han vil i vort folks bevidsthet staa sammen med mænd som præsident Christie, Wergeland, P. A. Munch og Ole Bull.

Efterskrift.

I første del av dette verk, som i sig danner et avsluttet tids- og livsbillede, har jeg søkt at lægge fremstillingen nær ind til selvbiografiens form gjennem en rik bruk av Dahls dagbøker og breve. Stoffet laa særlig for en slik form, og vi eier litet i vor litteratur av den slags bøker. Jeg vilde gjerne gi et verk, som kunde være for Norge tilnærmelsesvis noget lignende som det, Tyskland eier i sine kulturhistorisk værdifulde kunstnerbiografier.

Denne form tillater desuten en rikere fylde av enkeltheter og gir rum for oplysninger, som det ellers vilde være vanskeligt at finde plads for herhjemme. Det er muligt, at dette hensyn har fristet til at ta med enkeltheter, som for det heles skyld kanske heller burde vært utelatt.

Naar jeg har fremstillet Dahls reiser, særlig hans fem Norgesreiser, med saa stor utførlighet, saa er det, fordi det er en norsk *landskapsmaler*, jeg har hat at skildre. Den omstændighet, at vi har materiale til at fremstille Dahls reiseliv omfattende og nøiagtig, gir skildringen av hans reiser betydning ved at karakterisere væsentlige sider av hans studieforhold til naturen.

Hvor Dahl selv fører ordet, har jeg søkt gjennem retskrivningen at gi et indtryk av hans talesæt og ordformer, som Freskhed, Scheller, løkkelig, nedtrøkt og lignende. Men jeg har bare paa et par steder i første del, side 4, side 42 til 45 og side 65, nøiagtig fulgt hans skrivebruk. Gjennemført overalt, ogsaa med hans feil i fremmedord, vilde den gi et falskt billede av personligheten, den vilde forrykke indtrykket ved at lægge hovedvegten fra tanke-indholdet over paa den ydre form. Det gjaldt nærmest gjennem en let idealisering til fordel for helhetsindtrykket at la os føle Dahls levende personlighet ogsaa i hans sprog med noget av den «klædelige karikatur», som Karl Förster har fremhævet ved Dahls tyske tale. Dahls retskrivning er, saa nænsomt som muligt, stilisert efter Lyder Sagens sprogform, saaledes som vi har den i hans indbydelse til Bergens kunstvenner om at støtte Dahl i 1811. Men strengt gjennemført er denne norm dog ikke; især ved bruken av e, æ, i, j og stumt d er formerne lagt noget nærmere ind imot vor tids skrivemaate.

Ogsaa med hensyn til den retskrivning, jeg selv har brukt, har jeg et par ord at si. Stavemaaten i denne bog er et lempeligt og tidsmæssigt fremskridt i norsk retning, i væsentlig overensstemmelse med de grundsætninger, som allerede er godkjendt av vort øverste skolestyre, alene med en litt utvidet bruk av de haarde medlyd, som lever i vor tale.

Ved gjennemførelsen av denne retskrivning og ved korrekturen i det hele har jeg i skolebestyrer S. W. Hofgaard hat en hjælper, som ikke kunde være kyndigere eller mere opofrende. Men retskrivningsnormen kunde først endelig faststilles, efterat min bog hadde fundet en forlægger, som voved at gaa i vei med en retskrivningsreform ved et saa stort og kostbart verk. I hr. William Nygaard, lederen av H. Aschehoug & Co.s forlagsvirksomhet, har jeg været saa heldig at finde en mand med fuld forstaaelse av vor sprogutviklings krav. Jeg skylder ham tak for hans interesse; uten

den vilde mit verk muligens den dag idag ha ligget utrykt. Retskrivningsnormen blev under disse forhold fastsıillet i stor hast og efterhaanden, samtidig med bogens trykning. Saaledes er jeg i enkelte punkter kanske kommet til at gaa litt længer, end det gjængse dannede talesprog er naad. Formen landskap f. eks. har ført et par andre mere tvilsomme og uavgjorte former med sig som landskapets, videnskap, videnskapernes og lignende. Gjennem en dansk sætter har en enkelt gang formen utmerket — for udmerket — indsneget sig; men av den slags trykfeil findes ikke mange; «revisionen» har været læst av den øvede og samvittighetsfulde korrekturlæser cand. philos. Hermann Larsen.

Naar jeg ved en slik lempelig reform i retskrivningen med personlige ofre har valgt at trodse manges fordomme og vanskeliggjøre utbredelsen av min bog, saa sker det ikke alene efter en lang erfaring fra min virksomhet som norsklærer om nødvendigheten av et fremskridt i denne retning fra et folkeopdragende synspunkt; men jeg har like saa meget været drevet av en kunstnerisk trang til harmoni, av en trang til at gjenfinde mere av vor levende norske talebruk ogsaa i det *skrevne* ord.

Jeg har i denne sammenhæng en varm tak at frembære til vor tapre forkjæmper for norsk tale- og skrivebruk, til gamle overlærer K. Knudsen for den velvilje, som han har vist over for mit arbeide, blandt andet ved et tilskud til at dække personlige utgifter av min bog.

Ved avslutningen av dette verks anden hoveddel, om Dahls kunst og kunsthistoriske stilling, har jeg alene *et* at tilføie: Særlig kunsthistorikere av fag og samlere vil uten tvil savne en utførlig fortegnelse over Dahls verker. Til dette foreligger vistnok et rikt materiale, men dog ikke tilstrækkeligt til at gi noget helt og fuldstændigt. Dahls verker er spredt rundt omkring ikke bare i Norge, Danmark og Tyskland, men ogsaa i Sverige, Rusland, Polen, England, Amerika o. s. v. Det rette tidspunkt for en *catalogue*

raisonné vilde muligens være, om f. eks. engang vort lands kunstforeninger med Bergens i spidsen kom paa den tanke at offentliggjøre Dahls illustrerte billedfortegnelse i lystryk. Jeg vil imidlertid være taknemlig for enhver meddelelse om verker av Dahl med nøiagtige opgaver over indhold, eiere, aarstal og størrelse. —

— Uten offentlig støtte vilde jeg ikke set mig istand til at utarbeide dette verk. Det er alene muliggjort ved et to-aarigt otium fra høsten 90 til høsten 92, som vort universitet skaffed mig ved at tildele mig Gustav Bruuns legat, likesom jeg allerede i 88, umiddelbart efter Dahls hundredaarsutstilling i Kristiania gjennem den daværende kirkestatsraad hr. Jakob Sverdrup fik et mindre reisestipendium av statsmidler, som satte mig istand til at gjøre grundlæggende kildestudier i Dresden.

Til utgivelsen av dette verk har endelig den Letterstedt'ske forenings norske avdeling bidraget med et tilskud paa 400 kroner, som overveiende er blit brukt til at utstyre det med portrætter av Dahl og Friedrich, gjengit i lystryk.

Til disse institutioner og til enhver, som har bistaat med oplysninger, med gave eller laan av breve eller paa anden maate, frembærer jeg herved min tak. Det er mange, jeg skylder at takke, — flere, end at jeg kan nævne dem alle. Først og fremst Dahls nærmeste — hans søn, hans datter og hans svigersøn generalkrigskommissær Bull —, som tillidsfuldt har stillet slegtens rike samlinger til min raadighet. Særlig maa jeg takke hr. Siegwald Dahl; i ham har jeg vundet baade en trofast ven og en forstaaelsesfuld, opofrende medarbeider. Det er væsentlig hans fine syn paa opgaven og hans godkjendelse av min bruk av kilderne, som har gjort det muligt for mig at gi Dahls billede helt og egte. Derfor er det ikke bare jeg personlig, som staar i taknemlighetsgjæld til ham, men ogsaa Norges kunsthistorie.

Fremdeles har jeg at frembære min tak til efternævnte. I *Norge*: de herrer Hans Aall, konservator ved kunstindustrimuseet

i Trondhjem; kjøbmand Balke, skolebestyrer Bendixen, apoteker Brun i Trondhjem, Johan Bøgh, Alf Collett, frk. Josephine Glükstad, funktionærerne ved vort universitetsbibliotek, i særlig grad de herrer I. B. Halvorsen og Fredrik Olsen; konsul J. A. Michelsen, fru Rieber-Mohn, f. Konow, Gerhard Munthe, antikvar Nicolaysen, frøknerne Helga Olsen og Kristine Reusch, prost Albert Sagen, J. E. Sars, fru Wulfsberg, f. Munthe. I *Danmark*: familierne Barnekow og Brøndsted, de herrer Emil Bloch Nicolai Bøgh, Edgar Collin, billedhugger G. C. Freund, Lorenz Frölich, Gerhard Grove, Emil Hannover, P. Johansen, A. D. Jørgensen, konsul Hans Konow, landskapsmalerne Kyhn og Emil Libert, Julius Lange, A. Læssøe, assistent ved Kjøbenhavns kobberstikkabinet; boghandler Lynge, Karl Madsen, fru Andreas Munch, hans exellence Nellemann, billedkonservator F. F. Petersen, organist R. C. Rasmussen, frøknerne Thomsen og Marie Treschow, J. L. Ussing, Philip Weilbach og maleren Alexander Wilde. I *Berlin*: de herrer L. von Donop, Max Jordan, landskapsmaler Pflugradt, Adolf Rosenberg, Paul Seidel. I *Dresden*: kobberstikker H. Bürkner, frøknerne Berthelin og Carus, fru Caroline Friedrich, Max Lehrs; funktionærerne ved kunstakademiet og det kgl. bibliotek, særlig Dr. Lier; galleri-inspector Gustav Müller, malerne Erwin Oehme og Friedrich Preller, fru Emma Preusser; direktøren for Dresden Stadtmuseum Otto Richter; W. von Seidlitz; assistent ved kobberstikkabinettet J. L. Sponsel; Karl Woermann. I *Hamburg*: A. Lichtwark. I *Greifswald*: kjøbmand Langguth og professor Th. Pyl. I *Holland*: kunsthistorikerne Bredius, Hofstede de Groot og Obreen.

November 1894.

Andreas Aubert.